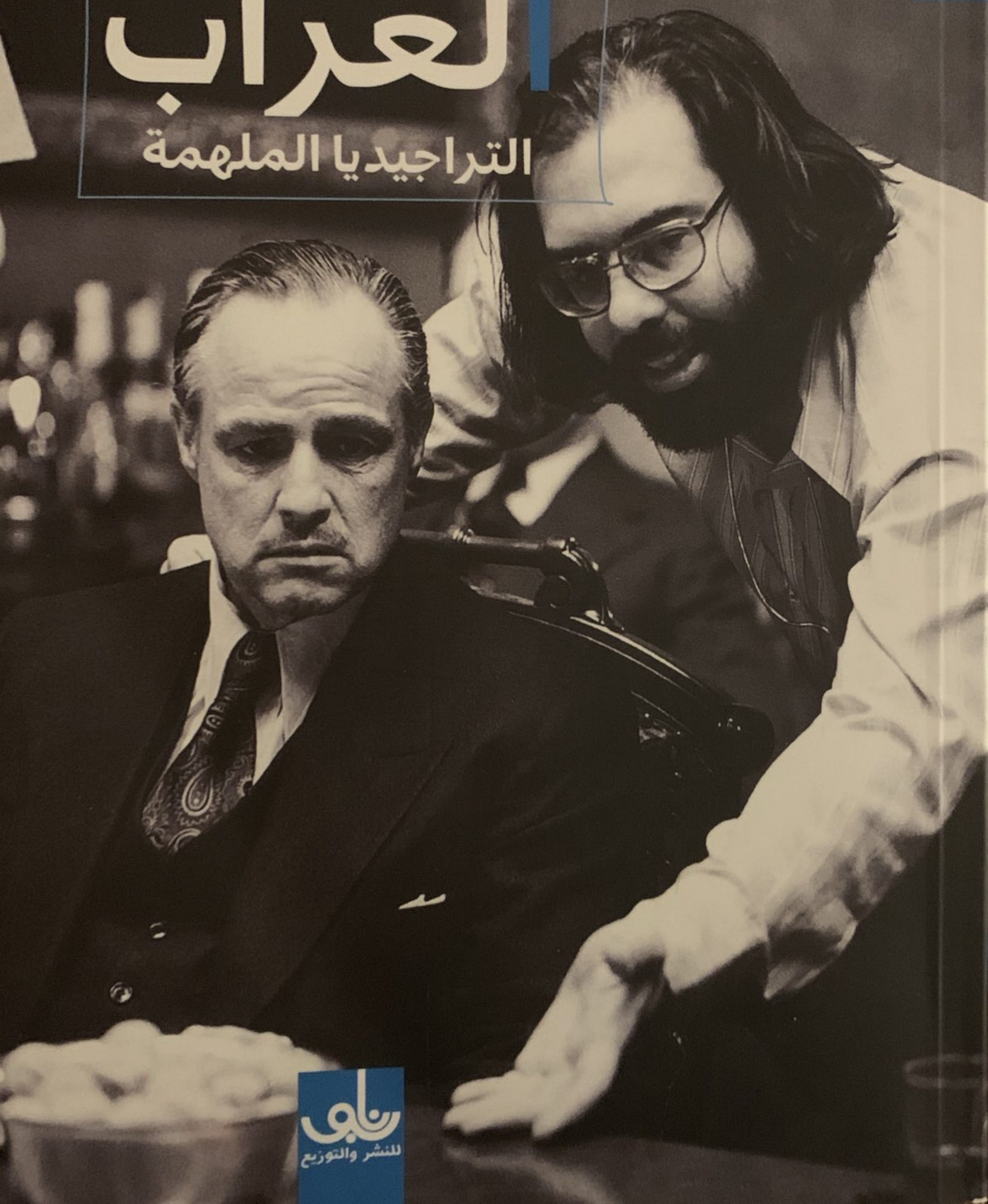
دراسات

إعداد وترجمة: جلال نعيم

العرّاب

التراجيديا الملهمة



نينوى
للنشر والتوزيع

العراب



العراب، التراجيديا الملهمة، جلال نعيم
الطبعة الأولى ٢٠١٨

Nabu Publishers
تلفون: ٠٠٩٦٤٧٨٠٤٤٢٣٦٢٩
ص.ب: ٥٠٤٧ مكتب بريد الرشيد، بغداد، العراق
E-mail: nabu2018@yahoo.com
التوزيع خارج العراق: دار التنوير

التصميم والإخراج الفني: وليد غالب

ISBN:978-614472-049-3

العرّاب

التراجيديا المُلهِمة

تأليف

هارلان ليبو

ماريّو بوزو

فرانسس فورد كوپولا

جيري هانسن

أنغوس فليتشر

جلال نعيم

تجارب بأقلام مبدعيها ومقالات

جمعها وترجمها: جلال نعيم

«حياتنا صعبة بما يكفي لتجعلنا بحاجة الى أبوين: أب بيولوجي يجلبنا للحياة، يُنشئنا ويرعانا؛ وأب روحي (عرّاب) ليحمينا.»

ماريو بوزو

هذا الكتاب

(١)

إنـه كتـابٌ غيـر موجّه لقارئ مُحـدّد، فهو عـن الرواية كما هو عن السـينما والمافيا وأمريكا وإيطاليا والأسـاطير والتاريخ والمجتمعات والعنف والحب كمـا هو عن تلك الأشـياء والمشـاعر الصغيـرة والغامضة التي نعثـر عليها في أنفسنا أحياناً دون أن نجد لها تفسيراً منطقيّاً مقنعاً.

شـاهدتُ فيلم «العرّاب» في مُراهقتي أواخر الثمانينات، وكان على شـريط ڤديو VCR، وأدهشني تميّزه في كل شيء؛ في الموسيقى والأداء والشخصيات والحكاية كلّها، وسـرعان ما أصبح أكثر ڤديو أسـتأجره مـن المحل الذي فُتِحَ في رأس شـارعنا، خاصّة بعـد أن تطورت علاقتي بالفيلم بعـد قراءتي للرواية الصـادرة عـن دار الآداب آنـذاك وبترجمـة جـورج طرابيشـي- المفكر الذي أغرمـتُ بمعظـم ما كتبه- وما أذهلني حقّاً كان التكافؤ النادر بين ما عبّرت عنه الروايـة بالحرف والكلمة والجملة، وما شـاهدته بالفيلم والمُعبّر عنه بالصورة واللقطة والمشـهد، وهو نادراً ما يحدث، لذلك صار غرامي بالعرّاب غرامين، غرام بالرواية، وغرام آخر، وبالدرجة ذاتها، بالفيلم.

(٢)

تطـوّرت إنكليزيتـي كثيراً بعد انتقالـي للعيش في أميـركا منتصف ١٩٩٩، وكان- ولا يزال طبعاً- اهتمامي باللغة ينصب على تحسّـس المعنى التداولي للعبارة والمفردة والجملة أكثر من اهتمامي بمعناها القاموسـي، وذلك ما ولّد عندي اسـتمتاعاً أكبر، أوسـع وأعمق وأنا أعيد مشـاهدة الفيلم مرّات ومرّات، ثم وأنا أعيد قراءة الرواية كما ألفها صاحبها من دون الحاجة إلى لغة وسيطة.

ومع تطوّر الهواتف الذكية وتنوع واتساع تطبيقاتها لتطال كلّ شيء، عثرتُ قبل ثمانية أعوام على تطبيقات الكتب المسـموعة التي سُـرعان ما أغرمتُ بها وبفكـرة أن "تقـرأ بأذنيك". هكذا قرأت عشـرات الكتـب- إن لم أقل مئات- كما تسـنّى لـي إعادة قـراءة كُتبي المُفضلة، حتّـى صرتُ أقرأ بـلا انقطاع؛ وأنا أعمل، أسوق أو أتمشى، قبل النوم وحتى أثنائه!، فقد وجدتُ نفسي فجأة وقد أصبحتُ شهرياراً ولديّ المئات من الشهرزادات ذكوراً وإناثاً يقرأون في أذنيّ وقتما أريد.

هكـذا عثـرتُ- في يومٍ مـا قبل ثلاثة أعـوام أو أكثر- على تسـجيل صوتي لماريّـو بـوزو يحكـي فيه تجربته فـي كتابة العـرّاب الرواية، والعـرّاب الفيلم. ولشـدّة ولعـي بصراحتـه، براءتـه، تناقضاتـه وصدقه اسـترقت بعـض الوقت وترجمت تجربته الطويلة والشيّقة والثريّة لأصدقائي وأحبّتي من قرّاء العربيّة، وما أن نُشرت المادة في مجلّة "الأقلام" العريقة، وقد وجدت مكاناً مميّزاً لها في العدد الذي نُشـرت فيه، حتى سـارعت بنشـر مقتطفات منها على صفحتي في "فيسبوك". عندها كتب لي الصديق الروائي أحمد سعداوي مُعلّقاً:

"مادّة لذيذة، تصلُح أن تكون مادّة مهمة في كتاب"

فأجبته يومها:

"إيدي على كتفك!"

(٣)

ولم يطُل وضع يدي على كتف أحمد سعداوي طويلاً، إذ وجدته قبل أشهر يتفضّل بمكالمتي ليسرّني بأنه على وشك إطلاق مشروع مكتبة ودار نشر "نابو" وحثّني على إتمام الكتاب ليصبح واحداً من أول خمسة كتب سيُعلن عنها لتصدر عن دار النشر الجديدة.

أعرف طبعاً أن أحمد سعداوي روائي وشاعر وكاتب مُبدع، فلا شكّ عندي بأنه لن يعجز عن أن يضيف إلى ذلك بأن يُصبح ناشراً مُبدعاً أيضاً.

هكذا صار عليّ أن "أتسوّق" مواداً تليق بالرواية والفيلم وسعداوي ونابو وأن انتقي أفضل ما كُتِبَ عن العرّاب لتشكّلَ بمجموعها كتاباً لذيذاً ومهمّاً.

قلتُ "أتسوّق" لأني طالما آمنتُ بأن نصف الترجمة تقع بالاختيار والانتقاء، تقع في: ما الذي ستترجمه أولاً، قبل أن تصل إلى كيف ستترجمه، خاصّة وأنت تعرف بأن ما يصدر بالإنكليزية، وفي الولايات المتحدة وحدها، ما يزيد على ٨٠٠ ألف كتاب سنوياً، لذا فعلى المُترجم أن ينتقي أفضل ما يُنتَج قبل أن "يستورده" إلى لغة أخرى أو إلى لغته الأم.

ذلك ما وجدت نفسي أمامه وأنا أبحث عن المواد التي تليق بالعرّاب وتروي حكايته من ألفها إلى يائها وأنا أواجه بأطنانٍ من المصادر، إلا أن ما يسّر مهمتي هو أني لم أكتب غريباً الموضوع الذي أريد أن أترجم عنه، واني لم أكف عن القراءة- بالعين وبالأذن- والبحث والمتابعة والاستقصاء، وكلّما مرّ عليّ مادّة مهمة أحتفظ بها ولا أفرّط فيها.

عُدت إلى مُدّخراتي الخاصة فاستخرجت كتاب المخرج "فرانسس فورد كوپولا" الذي صدر قبل عامين، وترجمت مقدمته التي حكى فيها بالتفصيل عن تجربته مع العرّاب. هكذا صار عندي تجربة الروائي "ماريّو بوزو"، والمخرج والمشترك بكتابة السيناريو "كوپولا"، فصرتُ أبحث عن رؤية ناقد للفيلم، عندها عثرتُ على محاضرات في كورس درسته عن كيفيّة كتابة السيناريو ل "أنغوس فليتشر" قبل ثلاثة أعوام، وكانت المحاضرة الخاصّة

بالعرّاب مذهلة بحقّ ولم أتردّد لحظة بالشروع بترجمتها.

ما الذي بقي إذن؟

ما قبل هذه المواد الثلاثة، وما بعدها.

أردتُ فصلاً يُصبح بمثابة تمهيد يصف الأجواء التي رافقت الفيلم في مراحله الأولى؛ مرحلة ما بعد نشر الرواية، وقبل إنتاج الفيلم، فأوردرت على مجموعة كتب وصلتني في اليوم التالي من أمازون، عثرتُ فيها على ضالّتي في الفصل الأول من كتاب هارلان ليبو "إرث العرّاب".

ولمّا لم أجد مادّة مكتوبة تلبّي طلبي رحتُ أشاهد وأعيد مشاهدة عشرات الأفلام التسجيليّة والفديوات التي تناولت الفيلم، ولحسن حظّي عثرتُ على فيلم "The Godfather and The Mob"، والذي يوثّق الأحداث كما نُقلت على شاشات التلفزيون آنذاك وبشهادة مَن عاشوها. فقد كانت قصّة يصعب تصديقها لولا تلك الوثائق الحيّة، إذ إنها تغطّي فصول الصدام الذي جرى ما بين رجال المافيا الحقيقيين على أرض الواقع من جهة، وبين صنّاع الفيلم الجهة الأخرى.

ترجمتها عن ذلك الفيلم مُباشرة وأضفتُ لها الإيضاحات المطلوبة.

(٤)

وأخيراً، ولمّا عجزت عن العثور على مادة تشفي غليلي لتتوّج الفصول التي ترجمتها لتُصبح كتاباً متكاملاً، سمحتُ لنفسي بكتابة الفصل الأخير مُستعيناً بما يملأ صندوقاً من المصادر وقد أضفت لها لمسة حيّة، وربمّا عراقيّة، وشيئاً من تجربتي وقراءاتي للأحداث مستلهماً تجربتي الطويلة في معاشرة الناس والأفلام والكتب.

فإلى كل أصدقائي القرّاء، أرجو أن تقبلوا مساهمتي بهذا الكتاب.

المترجم

الفصل الأول

الفيلم الذي لم يرغب بإنتاجه أحد

هارلان ليبو



وُلِـدَ ماريّو بوزو من أبويين إيطاليين ونشـأ في واحد مـن أحياء المهاجرين في ضواحي نيويورك. كانت أمه تطمح بأن يصبح ابنها موظفاً في دائرة سـكك الحديد إلّا ان بوزو كان يحلم بأن يُصبح كاتباً مرموقاً: «كنت في سنّ السادسة عشـرة عندمـا أعلنـت للجميع بأني سـأصبح كاتبـاً عظيماً ولم يعـارض أحد، واكتفـى الـكل بردٍ باهت بما فيهم أمي التي ظلّت صامتة دون أن تفقد صوابها، فقد ظنّت باني أنا مَن فقد صوابه للحدّ الذي لا يمكن العثور على شفاء له».

دخـل بـوزو عالم الكتابـة بعد الحرب العالمية الثانية مباشـرة إذ نشـر قصة

قصيـرة هنا وأخرى هناك إضافة إلى نشـره بضعـة مقالات في بعض المجلّات والصحف والدوريّات مما أهلـه لأن يعمل محرّراً أدبياً يتلقى أجوره بالقطعة. وفـي تلـك الفترة تمكن من كتابة ونشـر روايتين تلقّى عنهمـا مبلغاً لا يزيد عن ٦٥٠٠ دولاراً فقط.

صادف أن المحرّر الذي اشتغل على تحرير روايته الثانية (The Fortunate Pilgrim) التي كانت تحكي قصة عائلة ذات أصول إيطالية تحيا في نيويورك، تضمنـت حكايـة عـن واحدة مـن الشـخصيات التـي يتـم إغرائهـا للعمل في المافيا من قبل دون واحدة من تلك العوائل الخمسـة الشـهيرة التي تُدير عمل المافيـا والجريمة المنظمة في أميركا، تلك الشـخصيّة أثـارت اهتمام المُحرّر الـذي أخبـره ذات مـرّة أثناء مُراجعة نـصّ روايته: "لو كانـت روايتك عن هذه الشخصيات وهذا العالم فان روايتك بلا شك ستكون لها فرص أكبر بالنجاح.

ولـم يكن ذلك رأي المحرّر وحده.

فمـا أن بـدأ بـوزو بكتابة روايتـه الجديـدة- عن المافيـا هذه المـرّة- حتى حصل على عقدٍ مع "پانتوم هاوس" لنشـر الطبعة بالغلاف المتين، ثم سرعان ما دخلت شـركة "پارامونت سـتوديوز" على الخط لتشـتري حقوق أول ١٢٠ صفحة من الرواية قيد الإنجاز وقبل طباعتها ونزولها إلى الأسواق بعامين على الأقل.

وقد كان لپارامونت أسبابها..

فلم يكن لپارامونت سـمعة وجاذبيّـة (أم جي أم MGM) ولا مكانة "وارنر برذرز" رغم إنها ومنذ تأسيسـها سـنة ١٩١٢، كما كانـت- إلى حين- الأغزر انتاجاً وتنويعاً بالأفلام التي تنتجها، وكانت أكثر شركات هوليوود جنياً للأرباح حتى أوائل السـتينات عندما أخذ موقعها يتراجع في سـوق السينما للحدّ الذي حـدا بمُلّاكها الى بيعها لشـركة عُرفت بتصنيع الأدوات الاحتياطيّة للسـيارات وفـي صناعة الورق سـنة ١٩٦٦، لينتهي بها الأمر بيد "تشـارلس بلوهدورن" المعـروف بعصبيته وغضبـه المفاجئ وعناده وبأنه يمكـن أن يكون خبيراً بأي

شيء آخر غير الأفلام، ليصبح مالكها الأول!

"كان الكلّ يرى في نفسه الأصلح والأقدر على إنتاج الأفلام" يقول "آل رودي" الذي سرعان ما سيصبح المسؤول المباشر على أنتاج فيلم العرّاب، ثم يواصل: "وبالنسبة لرجل مثل تشارلي فان پارامونت لا تمثّل له شيئاً أكثر من دمية وجد نفسه فجأة قادراً على شرائها، وقد اشتراها.. إلا انه من الانصاف عليّ بأن أعترف بأنه قد وقع- فيما بعد- في غرامها!"

وبغضّ النظر عن تشارلي وحماسته لدميته، كانت پارامونت قشّة في مهب الريح إذ لم تكن تدرّ أرباحاً للشركة التي اشترتها حديثاً، لذلك كثيراً ما تردّدت شائعات تقول بأن پارامونت ما عادت تنفع ولم يعُد باستطاعة أحد حتى إعادة بيعها باعتبارها شركة إنتاج أفلام، لذا فسيقوم مالكها، تشارلس بلودهورن، بتفكيكها وبيعها بالقطعة!

والحقيقة أن هذه لم تكن مُعضلة شركة پارامونت ستوديوز وحدها، قدر ما كانت محنة شركات انتاج الأفلام في هوليوود كلها. فمنذ مطلع الستينيات وهوليوود تعاني من تراجع الإيرادات والإقبال على أفلامها التي لم تعد تُقابل بذلك الإقبال والاحتفاء الكبير الذي شهدته في عقود سابقة. ففي سنة ١٩٦٣، على سبيل المثال، لم تنتج ستوديوهات هوليوود كلها أكثر من ١٤٢ فيلماً، وقد انخفض رواد السينمات إلى ١٨ مليون مشاهد في الأسبوع، وهو ما لم تشهده في تاريخها منذ اختراع الأفلام الناطقة. مما حدا بأحد النقّاد ان يُعلن "موت هوليوود" وأنه: "لم يبق لنا سوى نعيها وإعلان موتها".

وكانت تلك إشارات للستديوهات بأن تبحث عن وسائل جديدة.

وهو ما حدث.

ففي الوقت الذي كانت فيه معظم الستديوهات تشتري السيناريوهات بعد أن يتم إنجازها، أو تلجأ لما كانت ولا زالت تفعله هوليوود لحد الآن وهو أن تُعيد إنتاج أفلام سبق إنتاجها أو بأفكار تمت تجربتها سابقاً وأثبتت نجاحها، فلا تكفّ عن إعادة اجترارها، بينما ابتكرت پارامونت طريقة كانت جديدة في

حينهـا، إذ راحت تتبنى مشـاريع لأفلام جديدة وهي مـا زالت بذرة في رؤوس مبتكريهـا، كتّابها أو مبدعيهـا، فترعى هذه الأفكار، تطمئـن عليها، وتخصّص لهـا دعماً مادياً وهي ما زالت في مهدها. فراحت تتفق مع بعض الكتاب، حتى وإن لـم تتبلور أفكارهم لتصل إلى درجة من الوضوح التي يمكن بها أن تكتب كسيناريو أو حتى مُعالجة سينمائية. وكان "پيتر بارت"، المسؤول الكبير عن الإنتاج، يرعى هذه المشاريع ويتابعها خطوة خطوة بنفسه:

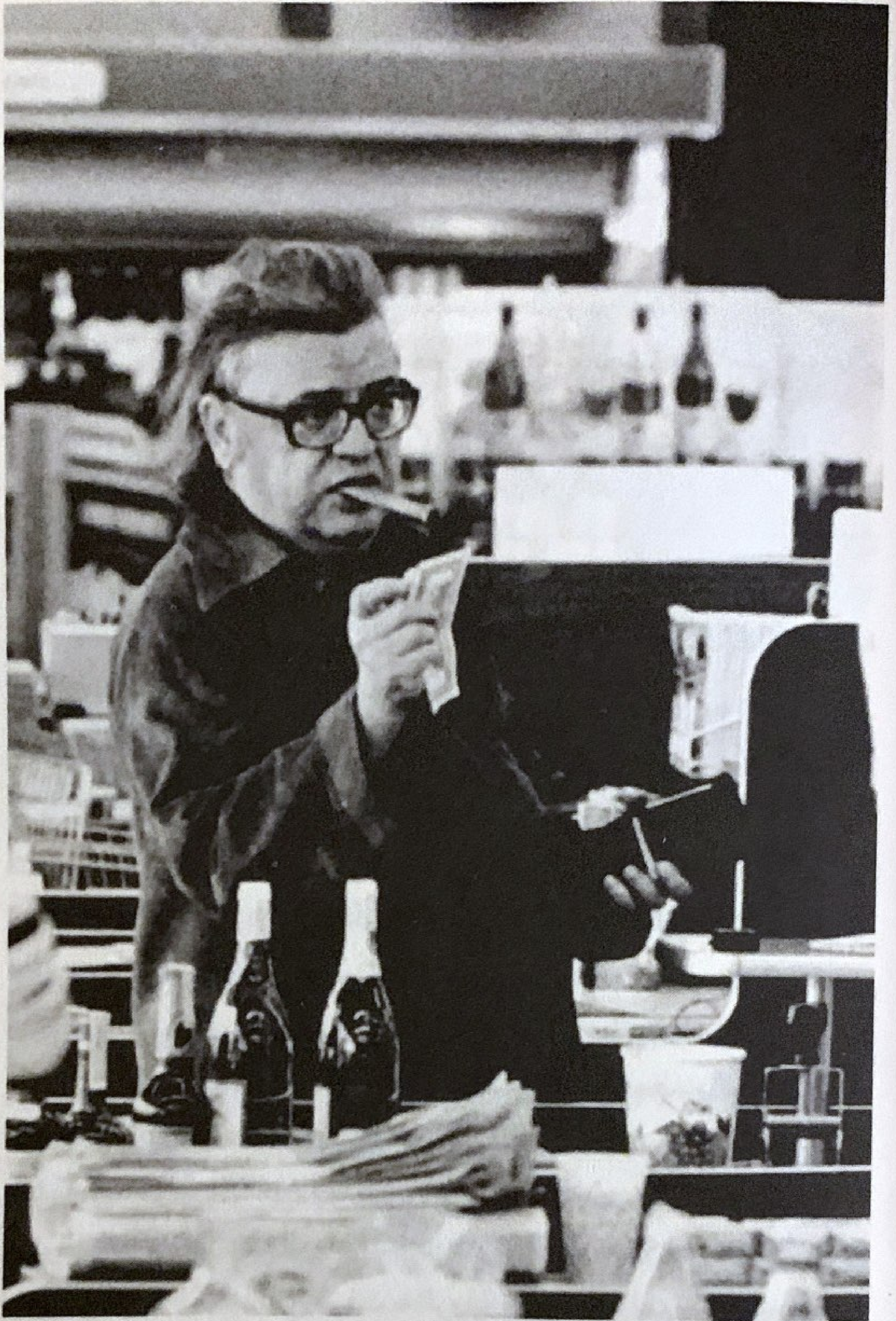
"ما أقوم به هو تبني عدة مشروعات أفلام بالسنة، مشروعات تثير اهتمامي وأشـعر بأنه من الممكن أن تُثمر فيلماً جديداً ومبتكراً. فألتقي بصاحب الفكرة بشـكل مباشـر كما يفعـل منتجو الأفـلام بالضبط، لنصـل معاً الـى صيغة أكثر وضوحـاً لبناء القصة، والتوصل إلى الملامح الرئيسـة للشـخصيات التي نريد تقديمها".

وفي آذار/ مارس دخل العرّاب القائمة ليصبح أحد هذه المشاريع.

وأدرج تحت عنوان "مافيا"، إذ ان الرواية ذاتها لم تتعمّد باسـم "العرّاب" بعد.

"اشـترينا روايتيـن لم تُنشـر أي منهمـا بعد" أعلـن بارت للنيويـورك تايمز آنـذاك: "ونحـن واثقـون بأنهمـا سـرعان مـا سـتجدان طريقهمـا لتصبحا من الروايـات الأكثـر مبيعاً حـال صدورهما، كما اننـا واثقون من انهما سـيكونان نواتين لفيلمين ناجحين، الأولى بعنوان مافيا، وقد اشترينا ١١٤ صفحة الأولى منها ستكون كفيلة بإنتاج فيلم ناجح عنها".

وكان بارت متفائلاً جداً.



ماريّو بوزو: الروائي والمقامر

بعد ثلاثة أعوام من الكتابة والبحث المتواصل، أنجز بوزو روايته الموعودة وسلّم مسوداتها الى وكيله الأدبي بعد أن غيّر عنوانها من «مافيا» إلى العنوان الذي ستُعرف بها «العرّاب». وما أن قبض المبلغ الذي تعاقد عليه لنشر الطبعة بالغلاف الصلب من دار پانتوم هاوس، حتى طار مع أسرته في إجازة طويلة لأوروبا حيث طاف في مدنها متنقلاً بين كازينوهاتها كفراشة وهو المقامر المُدمن، حتى عاد الى أميركا ليس مفلساً فقط وإنما مديناً بما يزيد على ٢٠ ألف دولاراً، ليُفاجأ بالصدى الذي أحدثته روايته في أوساط الناشرين وعالم دور النشر الذي لم يولي اهتماماً يُذكر برواياته السابقة.

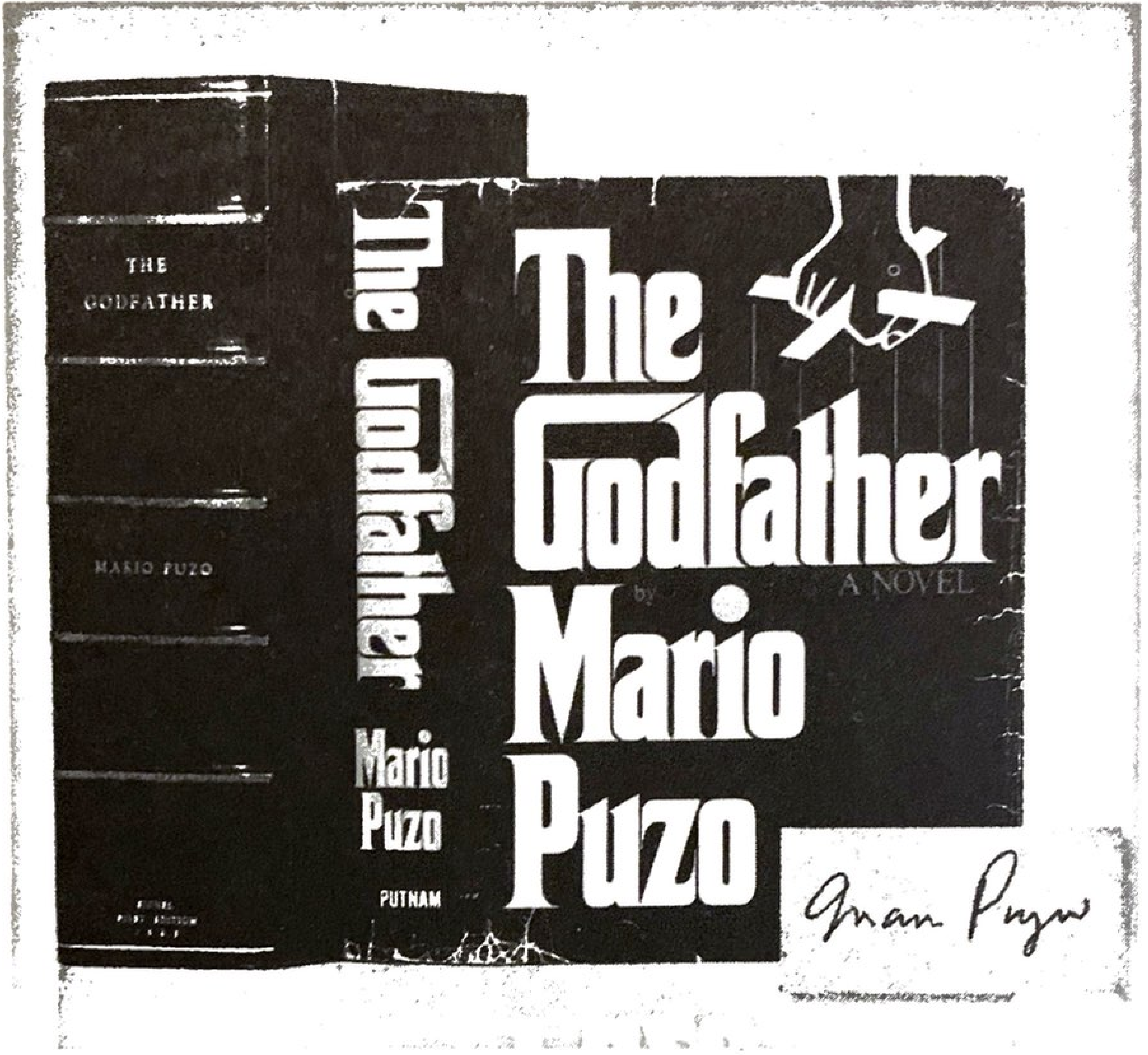
عرض وكيله الأدبي حقوق الطبعة الورقية من الرواية في مزاد سوق الناشرين، ولم يوافق على كل العروض التي قُدمت له حتى وصل المبلغ المعروض الى مستوى لم تصل إليه رواية من قبل فوافق أخيراً لتُباع الرواية بمبلغ ٤١٠ ألف دولار لتُصبح الرواية الأغلى في تاريخ الولايات المتحدة الأميركية.

هكذا بدا كل شيء على ما يُرام؛ فالرواية في طريقها الى الطباعة ونزلت للأسواق لتحقق أعلى المبيعات، وهي أيضاً في طريقها إلى الشاشة السحرية لتتحول الى فيلم سينمائي لو لا تزامن صدور الرواية مع عرض فيلم عن المافيا جاء بعنوان «الأخوّة» أو «الأخوانية» "The Brotherhood" الذي لاقى فشلاً فنياً وجماهيرياً فظيعاً.

«أن تعرفه، يعني أن تحبه، أن تقول له لا، يعني أن تموت».

هذه الجملة الافتتاحية للإعلان الذي نزل في معظم والجرائد آنذاك للإعلان عن الرواية: «هذا هو الكتاب الذي لطالما سمعت عنه، الكتاب الذي يكشف المافيا من الداخل، وما يجري في عالمها السرّي».

توالت الإعلانات عن الرواية بدءاً من مارس/ آذار ١٩٦٩، وقد أرفقت مع صورة للغلاف المُميّز الذي عُرفت به الرواية ومن ثم الفيلم، حيث اليد الخفيّة التي تُحرّك الدمى في مسرح العرائس.



الطبعة الأولى من رواية العرّاب

بعد ستة أشهر من صدورها عبرت الطبعة الأولى (بالغلاف الصلب) من رواية العرّاب حاجز ال ٤٠٠ ألف دولار-وهي الطبعة الأغلى بكثير من الطبعة الورقية ذات الغلاف العادي في تقاليد النشر الغربية- محققة في ذلك نجاحاً ساحقاً بكل المقاييس، فأخذت تبيع ١٥ الف نسخة أسبوعياً الّا أن ترتيبها ظلّ الثاني في قائمة الروايات الأكثر مبيعاً بعد رواية «ماكنة الحب»، ولم تتجاوزها في المبيعات إلا في منتصف سبتمبر- أي بعد عشرين أسبوعاً من صدورها- إلا ان صعودها هذا كان بخطوة واثقة إذ ظلّت متصدرة للكتب الأكثر مبيعاً على مدى ٦٧ أسبوعا متواصلة.

إلا أن هذا النجاح المدوّي لم يقلّل من منسوب القلق الذي ساور القائمين

على پارامونت ستوديو التي فتر حماسها فيما يتعلّق بإنتاج فيلم مأخوذ عنها، خاصّة وأنهم لم يتكلّفوا مبلغاً كبيراً في شرائها، لذلك فان عدم انتاجها لن يقود الى خسارة كبيرة وإنما العكس، فان استثمارها في فيلم عليهم أن يصرفوا عليه بضعة ملايين أخرى من الدولارات قد يشكل تهديداً أكبر بخسارة أكثر جسامة.

هكذا وجدت الشركة نفسها بين نارين: نار ملايين القرّاء الذين اقتنوا الرواية وباتوا متعطشين لرؤية الشخصيّات التي أحبوها فيها مجسّدة على الشاشة، ونار الفشل الذريع الذي لاقاه فيلم «الأخوية The Brotherhood" الذي كانت تعتقد بأنه امتلك كل مواصفات النجاح، فقد كان من اخراج مارتن رت الذي بدا مقبولاً، وكان من بطولة مجموعة من خيرة ممثلي السينما آنذاك يقف على رأسهم كيرك دوگلاس الذي كان في أوج سحره. ورغم ذلك لم يجد الفيلم في أحد رغبة بمشاهدته وهذا يعني فيما يعنيه بأن المشاهد الأمريكي رافض أو غير راغب بمشاهدة المزيد من أفلام العصابات وأن انتاج فيلم آخر بنفس "الجونرا Genre" لن يقود لشيء أكثر من خسارة مُحققة.

هكذا رأى القائمون على پارامونت ستوديوز بأن نجاح أي فيلم عن العرّاب- في حال إنجازه- لن تكون أكثر من سحب بطاقة لوتو لن تربح ابداً، ولكن إهتمام بقية إستديوهات هوليوود ورغبتها بإنتاج فيلم عنها تصاعدت بوتيرة لم يسبق لها مثيل خاصّة في تزامنها مع تصاعد مبيعات الرواية وتزايد الاهتمام بها، مما حدا ببضعة منتجين لأن يقدموا عروضاً مغرية لشراء حقوق الرواية من پارامونت بمبالغ ظلت تتصاعد للحد الذي جعل مدير إحدى شركات السينما يستقتل من أجل شراء تلك الحقوق مما أيقظ مسؤولي پارامونت وجعلهم يعيدوا النظر في بالموضوع ومن ثم ليرضخوا أمام فكرة تحويلها الى فيلم سينمائي عسى ولعلّ أن يكون في هذه الرواية سحراً ما يجعل من الفيلم الذي يُصوّر عنها حصاناً رابحاً تُراهن عليه فينقذها من أزماتها.

هكذا رفع روبرت إيڤانس وبرات الرواية من الرف الذي وُضعت عليه في

أواخر ١٩٦٩، وأعلنوا استئناف العمل لإنتاج فيلم مأخوذ عنها دون أن يُعلنا أسم المنتج، الكاتب أو المخرج فقد كان من المبكر الحديث عمّن ستُناط بهم هذه المهمات.

ستنتج پارامونت الفيلم ولكن بنوايا مُبيّتة سرعان ما ستتكشف لاحقاً. فقد كان في نيتها أن تستثمر شهرة الرواية وجمهورها وتجذبهم لمشاهدة



روبرت إيڤانس

فيلم عصابات تقليدي ولكن يحمل عنوان الرواية التي أحبوها، ولا بد من أنهم سيقبلون عليه ولو من باب الفضول لا أكثر.

ولم تتكشف هذه النوايا إلا عندما أصدر روبرت إيڤانس، للعاملين تحت إمرته، تعليماته:

أولاً: أن الفيلم سيشهد بعض «التغييرات والاختلافات» عن الرواية مع الأخذ بعنوانها ذاته.

ثانياً: ستخصص له ميزانية مليوني دولار لا أكثر، وهي ميزانية رخيصة حتى بمقاييس سنة ١٩٧٠.

ثالثاً: وهو الأهم؛ سيجري نقل الأحداث من منتصف الأربعينيات- كما هو

موجود في الرواية- لجعلها تحدث في الوقت الحاضر (أي أوائل السبعينات).

رابعاً: إسناد مهمة إنتاج الفيلم الى منتج ومخرج يتعهدان بعدم تجاوز الميزانية المعتمدة وألا يتجاوزانها مهما كانت الظروف.

خامساً: ألا يتجاوز وقت الفيلم ساعة وخمسة وأربعين دقيقة.

جعلت هذه القيود الإنتاجيّة والإبداعية مهمة العثور على منتج يرضى بكل هذه الشروط المُجحفة بحق الفيلم، قبل الشروع بإنتاجه، أمراً مستحيلاً لذلك استغرق البحث على منتج يمتد من خريف ١٩٦٩ حتى شتاء ١٩٧٠، وواجه عرض الستديو ما يشبه الإضراب والإعراض عن العمل وتبني هذا المشروع من قبل كل المنتجين المعروفين في الساحة، وفيهم مَن رفض كي «لا يُضطرّ إلى تجميل عمل المافيا أو المواجهة معها»، وفيهم مَن اعتذر لأنه سيُضطر، إذا ما قبلَ بشروط پاراموننت المجحفة، بأن «يمزّق نسيج الرواية التي أحبها الملايين، منذ لحظة صدورها، إرضاءً لبخل پاراموننت، وإحجامها عن تخصيص ميزانية معقولة»، مما حدا بالشركة إلى أن تركن إلى منتج دخل الساحة حديثاً وليس في رصيده أكثر من مسلسل تلفزيوني كوميدي، إلا أنه كان المنتج الوحيد الذي أنجز العمل الذي أوكل إليه في الوقت المخطط لعرضه أولاً، وقد صرفَ أقل من الميزانية التي خُصّصت للمشروع الذي اشتغل عليه ثانياً، وكانت تلك معجزة في تقاليد هوليوود الإنتاجية آنذاك طبعاً.

وكان ذلك المنتج هو «آلبرت رودي» الشهير بـ«آل».

عندما سُئلَ آل رودي بعد أعوام من انتاج فيلم العرّاب عن السرّ الذي حدا بپاراموننت ستوديو لأن توكل مهمة إنتاج فيلم بهذا الحجم إلى منتُج لم يكن في رصيده أكثر من انتاج مسلسل تلفزيوني كوميدي بسيط، ليتحوّل بين ليلة وضحاها إلى اسطورة في عالم الإنتاج السينمائي، ردّ الرجل ببساطة:

«لأنهم يعرفون بأني مُنتج رخيص».

وجد روبرت إيڤانس وبرات في آل رودي ضالّتهم، فقد أمتلك رودي ذكاء أولاد الشوارع وليس بطر منتجي هوليوود التقليديين. وكان رودي من

النوع الذي يعرف كيف ينال ما يريده. فالشاب الذي تخرج من جامعة جنوب كاليفورنيا، قسم الهندسة المعمارية، عمَل لفترة قصيرة في اختصاصه في بناء وتشييد البنايات قبل أن يلتحق بالعمل في مكاتب تقدم استشارات تكنولوجية ومنها انتقل للعمل في مجال الإنتاج السينمائي والتلفزيوني؛ إذ عمل في شركة «وارنر بروس» لفترة قصيرة أيضاً، أنجز فيها خلال فترة تدريبه انتاج فيلم قصير كان من إخراج صديقه «برايان هوتون» بعنوان "Wild Seed"، إلا إن نجاحه الأكبر لم يأتِ إلا عندما أنتج وشارك صديقه "بيرني فاين" في كتابة مسلسل "Hoga's Heroes"، وهو مسلسل كوميدي مدة كل حلقة فيه نصف ساعة عن مجموعة جنود من الحلفاء يقعون أسرى بيد الألمان وما يحدث لهم في معسكرات الاعتقال هناك. وقد نال هذا المسلسل شهرة كبيرة حال بثّه في أواسط الستينات.



مارلون براندو و آلبرت رودي

شق آل رودي طريقه إلى عالم هوليوود مع هذين العملين فقط، وكانت عيناه تشخصان نحو صناعة الأفلام: "مع النجاح الكبير الذي لقيه المسلسل، توالت عليّ المكالمات والاجتماعات في كل مكان، والكلّ يسألني عن أفكاري وخططي لإنجاز مشاريع جديدة." وفي واحدة من هذه الاجتماعات تعرّف على روبرت إيفانس وپيتر برات وطرح عليهما عدة مشاريع منها

مشـروع فيلـم "Little Fuss and Big Halsy" الذي وافقا على انتاجه فوراً، "وهكذا" يقول رودي: "وجدتهم وقد خصصوا لي غرفة مكتب خاصة بي في باراamount ستوديو".

وعلى تواضع ميزانية ذلك الفيلم، إلا أن رودي تمكن من استمالة روبرت ريدفورد ليقوم ببطولة الفيلم كما تمكن من إقناع العديد من الممثلين المهمين للعمل فيه، وكان يواظب على حضور التصوير بنفسه، ويتعامل بشكل مباشر مع الفنيين والكومبارس وكأنه واحداً منهم، ليتعرّف ويشرف ويكون على علم بكل صغيرة وكبيرة في الفيلم ويتعلم من الجميع. هكذا تمكن من إرجاع مبلغ ٢٠٠ ألف دولار للشركة بعد أن فاضت عن الميزانية المخصصة للعمل ككل.

ورغـم أن الفيلـم لـم يُلاقِ نجاحاً سـاحقاً، إلا انه عُرِضَ في وقت مناسـب ليجنـي ربحاً معقولاً وليحقق لرودي دفعاً جديـداً خاصة وأن باراamount منيت بخسائر فادحة في الفترة ذاتها فخسرت في أفلام مثل "موللي ماغواير" (الذي كلّـف انتاجـه ١١ مليـون دولار"، "اصبـغ عربتـك" (٢٠ مليـون) و"عزيزتي ليلي" (٢٢ مليون دولار).

إلا أن انتصـارات آل رودي الصغيرة هذه لم تمنع انصعاقه عندما أوكلت له مهمة إنتاج العرّاب.

"كادت سماعة الهاتف أن تسقط من يدي عندما اتصل بي إيڤانس وستانلي جيف ليعرضا عليّ إنتاج الفيلم" يقول رودي: "وبالطبع وافقت".

ولكن قبل أن يوقع رودي على عقد إنتاج الفيلم كان عليه أن يتجاوز العقبة الكبـرى؛ إذ بات لزاماً عليه أن يُقابل تشـارلي بلودهورن الذي كان يُشـبهه پيتر بارت ب "غورنغ (نائب هتلر) في يوم نحس!".

"قضيـت أيامـاً طويلة وأنا أعد نفسـي لهذا اللقاء. حللـت الكتاب ودونت ملاحظاتـي عمّـا يجدر بنـا حذفـه ومـا يسـتحق أن تبقـي عليـه مـن أحـداث وشـخصيات. ثـم ذهبـت إلى مكتبـي لأقضي عطلة نهاية الإسـبوع هنـاك وأنا أدون ملاحظاتـي وتصوراتـي عـن الفيلم على الـورق علّي أثبـت لبلودهورن

عبقريتي!".

"طرت إلى نيويورك لأدخل بناية شركة جي+دبليو في ضاحية كولومبس، لأقابل الرأس الكبير هناك وفي عقر مكتبه!

- رودي.. ماذا تريد أن تفعل بهذا الفيلم؟

قل لي بلكنته الألمانية الثقيلة، فقلت في نفسي: إذا ما شرحت لهذا الرجل ما خططت له بالتفصيل فاني سرعان ما سأصيب هذا الرجل بالملل، وعندها سأخسره إلى الأبد، لذلك نظرت إليه وقلت:

- أريد أن أصنع فيلماً هائلاً ومخيفاً عن أناس تحبهم.

- عبقري. عظيم.

اشترى الرجل الفكرة. ضرب الطاولة بقبضته قبل أن يخرج بعد أن أعلن لي موافقته".

كانت تلك هي الرؤية الكاريكاتورية التي عرضها رودي لرئيسه عن الفيلم، أما رؤيته الحقيقية

فقد عبّر عنها مرّة قائلاً: "قد يصبح الفيلم عن عائلة وأفرادها المميزين جداً، ولكن لا بدّ وأن تتجسّد في الفيلم تلك الصورة المرعبة عن لعالم الذي يعيشون فيه والذي يجدر بنا عرضه بأخص صورة".

وكان ذلك شيئاً من رؤية رودي للفيلم، تلك الرؤية التي ساهمت بتحويله من فيلم عصابات تقليدي ورخيص إلى فيلم ملحمي.

في ٢٣ مارس/ آذار أعلنت پارامونت بأن آل رودي سينتج الفيلم.

وكان أول ما خطر في بال رودي هو ان يتبع تحذير منتجي هوليوود التقليديين القائل: "إيّاك وأن توكل مهمة كتابة سيناريو يؤخذ عن رواية لمؤلف الرواية".

"تلك فكرة راسخة في أدمغة كل منتجي هوليوود" يقول رودي ثم يواصل: "لأنهم يعتقدون بأن من الصعب على الروائي أن يتخلّى عن العالم الذي خلقه أو أي جزء أو ملمح من ملامحه دون أن يُظهرها في الفيلم حتى

وإن كانت لا تصلح له".

إلا أن شعبية الرواية كانت كاسحة للحدّ الذي لا يمكن فيه تجاهل حامل وخالق أسرارها الروائي ماريو بوزو، لذلك كان لا بد من إشراك بوزو في كتابة الفيلم، فقد بات بوزو- في ذهن ملايين القرّاء- هو العرّاب ذاته.

لذلك، يقول رودي: "كان عليّ أن ألتقي بماريو بوز لأرى ما لديه. إلتقينا على الغداء في مطعم وقد جاء حاملاً نسخة من روايته. أخبرته بأن معظم الروائيين لا يصلون إلى هوليوود لأنه لا يهون عليهم التخلّي عن عمّا دونوه في رواياتهم فهم يعتقدون بأن ما كتبوه مقدّساً ولا يحق لأحد التطاول عليه أو حذف جزء منه.

رفع بوزو الكتاب بدوره وألقاه على الأرض بعيداً وقال: أنسَ ذلك الكتاب. سأكتب السيناريو من هنا.

وأشار إلى رأسه فوافقت فوراً."

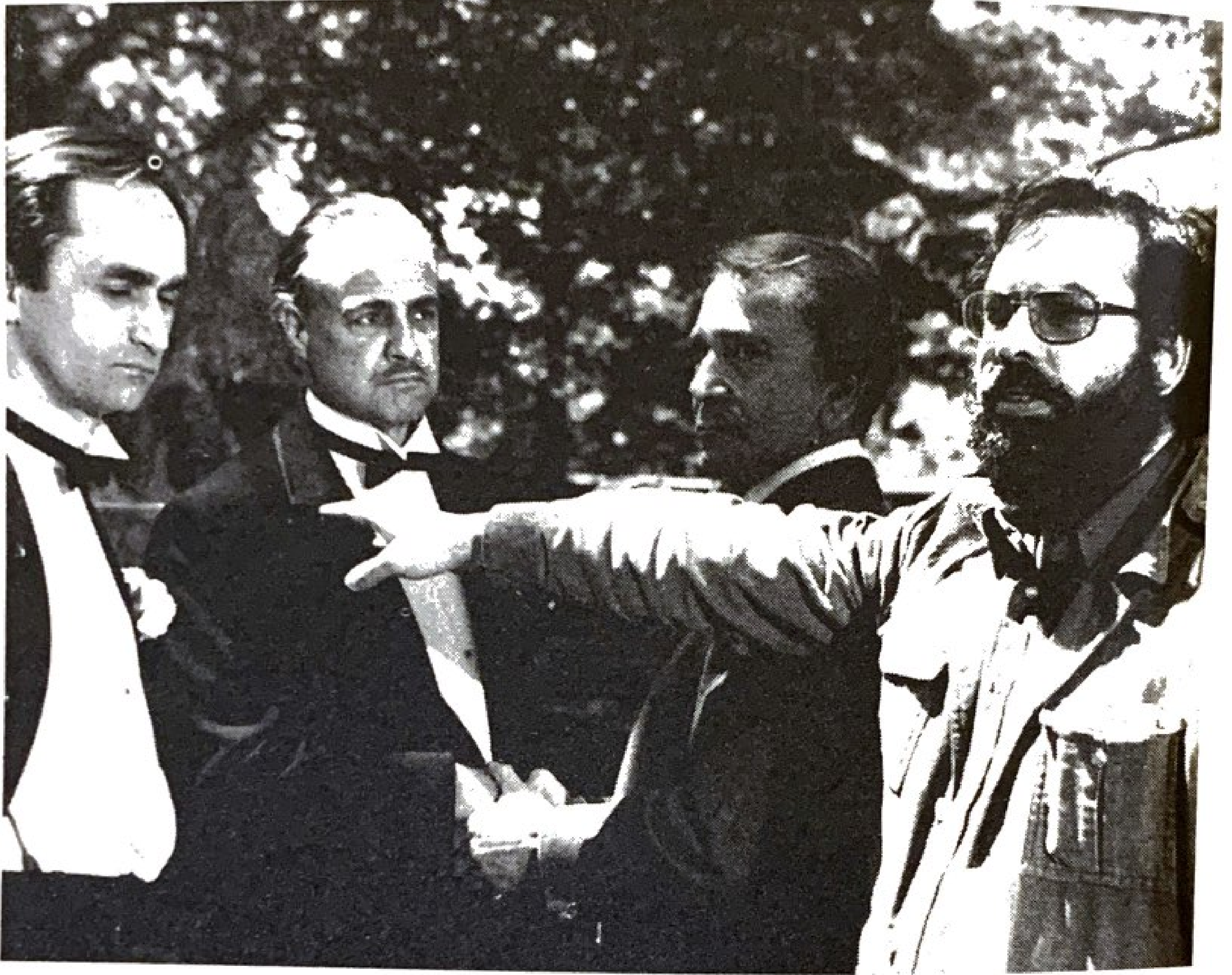
بدأ بوزو عمله بكتابة سيناريو الفيلم في سابقة خطيرة إذ لم يسبق لروائي أن اشتغل أو ساهم باقتباس روايته للسينما بنفسه ولاقى الفيلم بعد إنتاجه نجاحاً يُذكر!

هكذا عثرت پارامونت على المنتج والكاتب ولم يبق لهم غير أن يعثروا عمّن يرضى بإخراجه وفقاً للشروط المجحفة التي وضعوها منذ البداية.

أمضى بوزو خمسة أشهر منذ تعاقد على كتابة السيناريو دون أن تجري تسمية أحد لإخراجه. فان إصرار پارامونت على ميزانية الفيلم الفقيرة جعل المخرجين يتطيّرون من الموافقة على إخراجه. إذ بدا واضحاً بأن پارامونت تنوي على عمل فيلم «اقتلهم كلّهم» بسعر رخيص، لذلك رفضه ريتشارد بروك وفريد رينيمان اللذان لم يجدا فيه أكثر من مشروع فيلم تجاري عن عالم الجريمة المنظمة، والغاية من انتاجه لا تعدو أكثر من محاولة لجني الأرباح لشركة على وشك الإفلاس.

ولم يجد فيه آخرون أي بعد اجتماعي أو أية قيمة سينمائية قد تتناسب

ورؤيتهم السينمائية أو تصوراتهم عن العالم. فرفضه المخرج اليوناني كوستا غافراس وإيليا كازان وپيتر ياتس. مما حدا بآل رودي لأن يعرض إخراج الفيلم على مخرج شاب بدأ يشق طريقه في هوليوود وقد تسلّح بحلم تغيير الطريقة التي تنظر بها هوليوود الى العالم وتعكسها في أفلامها. كان اسمه فرانسس فورد كوپولا الذي وافق على مضض لأنه كان مفلساً وشركة الأفلام التي أسسها بصحبة صديقه وشريكه «جورج لوكاس» توشك على إعلان افلاسها وتشميع أبوابها بالشمع الأحمر.



فرانسس فورد كوپولا

الفصل الثاني

المافيا تعترض!

جيري هانسن



إيطاليا الصغرى

ما كان لفيلم العرّاب أن يُصوّر ويُعرض من دون موافقة المافيا الحقيقية على الأرض، أرض الواقع، وليس على شاشة السينما. ففي الوقت الذي كانت كاميرات كوپولا تدور لتُصور حياة عائلة دون كورليوني وتحولاتها، كانت المافيا تُطلق الرصاص على معارضيها في نفس الشوارع التي صوّر بها الجزء الأكبر من الفيلم الذي ما كان يمكن إنتاجه لولا إتفاق پارامونت ستوديو وآل رودي مع قادة العوائل التي كانت تحكم شوارع نيويورك آنذاك.

أول ما فعله فرانسس فورد كوپولا هو إقناع القائمين على پارامونت ستوديو بإلغـاء فكرة تصوير الفيلم داخل الستديوهات أو نقـل الأحداث إلى أيّة مدينة أخرى لتوفيـر المصاريف، لأن الإبقاء عليها وتصويرها كما وردت في الرواية وكمـا إستلهمها خالقها الأول ماريو بوزو لا يُقدّر بثمـن، لأنها المدينة الأقدر على تجسيد الحكاية التي دوّنها والتي لا يمكن تزييفها.

استسـلمت پارامونـت للفكرة وعبر كوپـولا أول عقبة كانت فـي مواجهته لإخراج الفيلم كما جاء في مخيّلته، لولا أن غيوماً من نوع آخر صارت تتجمّع، وراحت تستهدف كل صنّاع الفيلم. فلم تكن نيويورك عاصمة المافيا الإيطالية فـي زمن العرّاب فقط (منتصف الأربعينات) وإنما كانت ذلك في زمن صناعة الفيلم أيضاً.

وكان التحدي جادّاً حقاً.

فقد سـبق للمافيا، بعامٍ أو أقل، أن دعمـت منظمات راحت تُطالب بحقوق الجاليـة الإيطاليـة في أميـركا وترفض توصيـف كل الإيطاليـين باعتبارهم من رجـال العصابـات. وراحـت هـذه المنظمـات تحمل شـعارات على شـاكلة: «لا أحـد يؤدي أدوار الإيطاليين غير الإيطاليين أنفسـهم»، وتشـكلت من هذه المنظمات «جمعية» ضمّت هذه الحركات كلّها، وما أن نالت دعم المافيا حتى قفـز تعداد أعضائها ليتجـاوز المائة ألف عضو في فترة قياسـيّة، وكان واضحاً أن المافيـا التـي تحكم الشـارع، وتفرض الإتـاوات على المحـلات، الفنادق والمطاعـم في معظم أحياء نيويورك، هي التي كانت تحرّكها بأصابعها المُعلنة والخفيّة.

لذلـك ما أن تم الإعلان عـن موعد البدء بتصوير فيلم العـرّاب في «إيطاليا الصغرى» في نيويورك، حتى سـارعت هذه الجمعية الى إعلان رفضها للفيلم وبأنها «نذرت نفسـها» ونشاطها كله لإيقاف العمل به وبأنها ستقف ضده حتى يتم إلغاء فكرة إنتاجه من أساسها.

ومن المفارقات أن يكون «جو كولومبو»، زعيم إحدى أسـر مافيا نيويورك



جو كولومبو

الخمسة، والذي يجري التحقيق معه في أكثر من ١٤ قضيّة فدرالية، هو أحد قادة وممولي هذه الحملة التي حاولت خنق الفيلم قبل ولادته. وقد اتخذ من هذه الحملة غطاءً لينفي عنه هذه الصفة أولاً، وليستعرض قوته وشعبيته أمام السلطات الحكومية ثانياً.

قرّر كولومبو أن يقاوم بكل ما أوتي من قوة أن يوقف العمل بالفيلم وحرّك الجمعية التي يساهم بتمويلها ضده. وعلى بعد ثلاثة آلاف ميل من هناك، في هوليوود، بدأت حملة إرعاب وتخويف منظمة استهدفت أولاً صاحب العلاقة الأول بالفيلم، منتجه آل رودي الذي بدأ بتلقي الكثير من التهديدات عبر الهاتف، وبأن طلقات الرصاص ستثقب صدره وجمجمته إن عاجلاً أو آجلاً.

وفي أحد الأيام أبلغه رجال شرطة قدموا خصيصاً من واشنطن لتحذيره قائلين بأن كل تحركاته باتت مرصودة من قبل المافيا، وهم يطاردونه في كل

مكان، ومن خوفه طلب أن يستخدم سيارة سكرتيرته التي لم تأخذ التهديدات على محمل الجد حتى قادت سيارته إلى بيتها ولم يحدث شيء، إلا أنها استيقظت عند الفجر على إطلاق ما لا يقل عن خزّان من الرصاص أمام باب بيتها، وما أن خرجت بعد أن هدأ كل شيء حتى عثرت على سيارة آل رودي وقد تهشم زجاجها كلّه، وصُعقت أكثر عندما عثرت على رسالة تعُد آل رودي بالقتل إذا لم يعدُل عن تصوير الفيلم.

رويرت إيڤاسن، مدير الإنتاج في شركة پارامونت تعرّض للتهديد هو وزوجته الممثلة إيلي ماغرا، وقد هدّده أحدهم عبر الهاتف فأخبره إيڤانس: «ولكني لستُ منتج الفيلم؛ آل رودي هو المنتج؟

ليردّ عليه الصوت: «الحيّة تُقتل بقطع رأسها أولاً».

ولكن رغم التحديات انتقل آل رودي وطاقم الفيلم إلى مقرّ شركة جي+دبليو المالكة لپارامونت في نيويورك.

وتواصلت التهديدات.

فقد تم التبليغ عن زرع قنابل في مكاتب الشركة وتم إخلاء البناية كلّها مرّتين على الأقل، ليعثر البوليس على قنابل زائفة مرّة، وقنبلة غير قابلة للانفجار في مرّة أخرى، فقد كان واضحاً أن الغاية من دسّها لم يكن إيقاع الضرر بقدر ما كانت الغاية إيصال رسالة مُحدّدة.

وصلت الرسالة إلا أن التهيئة للشروع بتصوير الفيلم لم تتوقف أبداً.

راح كادر الإنتاج وتعاقد على تصوير بعض المشاهد في مطاعمَ ومحالٍ تجارية وفنادق في «إيطاليا الصغرى»، ولكن ما أن ذهب طاقم التصوير والمخرج والممثلين حتى فوجئوا بنقض الاتفاقات والعقود التي أبرمت معهم من دون تقديم أسباب واضحة. وقد بدا واضحاً للجميع بأن المافيا كانت متنفذة في تلك الأحياء للحد الذي تُلصق فيه على أبواب وجدران وزجاج نوافذ المطاعم والمحلات علاماتها المطبوعة على مُلصقات (ستيكرز) ليصبح جليّاً للجميع بأن هذا المحل محميّ من قبل هذه المافيا أو تلك

كما تفعل شركات الأمن والحماية المُرخّصة في الوقت الحاضر، وأن هذه المافيات هي التي منعت أصحاب المحلات من السماح بتصوير الفيلم في ممتلكاتهم.

أما الأكثر طرافة وتعبيراً فهو ما جرى مع المخرج فرانسس كوپولا في تلك الأيام عندما ذهب بشاحنة مُعبأة بمعدات التصوير، وما أن نزل مع مساعده ليصورا بعض اللقطات التجريبية (Test Shots) وانشغلا بالتصوير قليلاً حتى سمعا محرّك سيارتهما يهدر وتتحرك السيّارة وتنطلق بعيداً عنهما دون أن يجرؤ أيّ منهما حتى على محاولة اللحاق بها.

ولم تكن تلك أكثر من جرّة أذن أخرى.

عندها أيقن آل رودي بأنهم لن يتمكنوا من تصوير فريم واحد ما لم يكف عن تجاهل سلطة المافيا، وإلا فإن مصير الفيلم والعاملين فيه سيبقى في دائرة الخطر والمراوغة مع مافيا لا حدود لسلطتها، خاصّة في الأحياء التي يرومون التصوير فيها.

فجرى ترتيب الموعد للقاء قمة مع المافيا في فندق پارك شيراتون نيويورك، وكان الاتفاق أن يقتصر اللقاء على مجموعة صغيرة من الأشخاص من كلا الطرفين.

وهو ما لم يحدث.

يقول آل رودي: "كان رجال المافيا في كل مكان، حول الفندق، عند الباب، وفي صالة الاستقبال. ثم ما أن دخلت إلى القاعة التي كان يُفترض بأن نلتقي بها لوحدنا حتى وجدت جو كولومبو مع ما لا يقل عن ٦٠٠ شخص. لقد احتلوا الفندق كله، أما أنا فكنت وحيداً".

أخبرهم آل رودي بالحقيقة، وبأن هذا الفيلم "لن يكرّر الكليشيهات المعهودة عن الإيطاليين والمافيا كما درجت على إظهارها هوليوود." وضمن لهم بأن الفيلم لن يسيء للإيطاليين بشيء، وبأنه سيتضمن رجالاً فاسدين من أصول إيرلندية، يهوداً ورجال شرطة أكثر فساداً وإجراماً. ثم أضاف: "لم يقرأ

أحد فيكم السيناريو ليحكم مقدماً على ما سيجري تصويره فيه". عندها طلب جو كولومبو بأن يحصل على نسخة من السيناريو. فتعهد آل رودي بجلب نسخة منه شرط ألا يقرأها أحد غيره.

وتمّ إرجاء الاتفاق حتى قراءة كولومبو للسيناريو.

في اللقاء الثاني، كان كولمبو قد حضر فعلاً مع عدد محدود من رجاله.

"وضعتُ أمامه المائة وخمس وخمسون صفحة من السيناريو وقلت له أنت الوحيد من خارج طاقم الفيلم الذي سيُسمح له بالاطلاع عليه. فالسيناريو هو من أكثر الوثائق سرّية بالنسبة لأي فيلم قبل ينزل إلى دور العرض.

وضع النظارة على عينيه وراح يقرأ. مرّت لحظات فاذا به يتململ ثم يضيق ذرعاً بالقراءة. كان واضحاً بأنه من المستحيل عليه أن يقرأ مائة وخمس وخمسبن صفحة وسط ذاك الضجيج كله، وحتى لو قرأها فلن يفهم منها شيئاً.

أبعد الأوراق عن عينيه ثم راح يوزعها على رجاله فصحت به ضاحكاً:

- وماذا عن اتفاقنا يا رجل؟

نظر إليّ وأمر رجاله بإرجاع صفحات السيناريو. لفّها كلّها في قبضته معاً وضرب بها الطاولة وقال وهو يوجه الكلام لرجاله:

ـ هل تثقون بهذا الرجل؟

فيهم من همهم وفيهم من هزّ رأسه وفيهم مَن ظلّ صامتاً، وسمعتُ منهم مَن صاح نعم. عندها اشترط بألا يجري، في الفيلم كلّه، أي ذكر لكلمة مافيا.

فوافقت، وتعهدت له ولهم بذلك واتفقنا. وعندما عدت إلى مكتبي في مقرّ الشركة أخذت السيناريو وحذفت كلمة مافيا من السيناريو. والحقيقة إنها لم تُذكر في السيناريو غير مرّة واحدة ولكني خشيت أن أقول له ذلك كي لا يتمادى ويطالب بما هو أكبر".

إنزاح هم كبير عن صدر آل رودي والعاملين في الفيلم، وظن الكل بأن كل العوائق أزيحت وأن الطريق إلى تصوير الفيلم باتَ ممهداً لولا الهاتف الذي رنّ في مكتب آل رودي، وما أن رفع سماعته حتى جاءه صوت جو كولمبو

يطلب منه الحضور الى مقر الجمعية الإيطاليّة فوراً.

توجه رودي إلى هناك، وما أن دخل القاعة الوحيدة في الجمعيّة حتى ألفاها تغصّ بكاميرات وميكروفونات ومراسلي القنوات التلفزيونية الأميركية الشهيرة الخمسة آنذاك: أي بي سي، أن بي سي، سي بي أس وغيرها، وقد هيئت الأجواء لإجراء مؤتمر صحفي سرعان ما سيجري بثّه على الهواء ليصل للولايات الأميركيّة كلها. والغاية هي: إعلان الاتفاق الذي جرى بينهما على الملأ. فبعد أن شحنت الجمعية الجالية الإيطالية على هذا الفيلم طوال تلك المدة، جعل لزاماً على المافيا أن تبرّر موافقتها على تصوير الفيلم من جهة، واستعراض لقوة وسطوة وغيرة جو كولومبو على الجالية الإيطالية وسمعتها من جهة أخرى.

بدأ المؤتمر الصحفي بإعلان كولومبو عن الاتفاق الذي جرى مع بارامونت ستوديو على ألا يجري ذكر المافيا في الفيلم، ثم جاء دور آل رودي الذي أعلن عن سعادته بالاتفاق، وتعهده بأن الفيلم لن يُسيء إلى الإيطاليين الأمريكان بأي صورة من الصور. وعندما سُئل إذا ما جاء هذا الاتفاق وهذا الإعلان عنه نتيجة تهديد أو تخويف من قبل أي جهة كانت، فأجاب بالنفي، وأنه على العكس لم يجد غير التعاون والتفهم من الجالية الإيطالية وممثليها. وتكتّم، كما هو متوقع، على كلّ وسائل التهديد والضغط والابتزاز التي تعرّض لها حتى ساعة إبرام هذا الاتفاق.

«هوليوود تُصافح المافيا الإيطاليّة في أميركا»، «المافيا الإيطالية تُجبر هوليوود على بلع لسانها» كانت هذه بعضاً من المانشيتات العريضة التي طلعت بها الصحف الأميركية في صباح اليوم التالي. وكان كل عنوان منها كفيل بأن يجعل أسعار أسهم جي+دبليو تنزل إلى الحضيض، وهو ما حصل، فخسرت الشركة الملايين من قيمة أسهمها في السوق. ورأى «الرأس الكبير» بولدهورن بأن آل رودي، الذي ذهب من وراء ظهره ليتفق مع المافيا من أجل فيلم هو السبب، فطرد آل رودي من وظيفته، وصار مشروع تصوير الفيلم

مُعلّقاً في الهواء من جديد!

مضت أيام، وهدأت الأجواء والصحافة وسوق الأسهم والنفوس قليلاً، فوجد كوپولا بأنه صار لزاماً عليه أن يتدخل لإعادة إحياء مشروع حلمه. فذهب إلى «الرأس الكبير» بولدهورن وأخبره بأنه لن يتمكن أحد من تصوير الفيلم من دون آل رودي واتفاقه مع المافيا. «فإذا أردت أن تُصوّر هذا الفيلم، بهذه المدينة، وبهذه الميزانيّة فلا بُدّ وأن تُعيد آل رودي إلى عمله».

وذلك ما أعاد آل رودي ليكمل إنتاج الفيلم.

وبدأ تصوير العرّاب.

ورأى العاملون في الفيلم بأعينهم بأن الرجال الذين كانوا يهددونهم ويتوعدونهم من أجل إيقاف الفيلم، صاروا يستغلون الفرص، وعلى رأسهم الزعيم دون كولومبو كما راحوا يسمونه، لتجري اتفاقات تأجير المطاعم وأماكن التصوير عبرهم ومن خلالهم فقط، ليفوزوا بالغنائم وهم يجمعون إتاواتهم مُقدّماً، ولا يلقون للمالكين الأصليين غير الفتات.

هكذا وجد طاقم الفيلم أنفسهم في «إيطاليا الصغرى»، مُحاطين برجالات مافيا حقيقيين، من لحم ودم، ولا ينقصهم غير قبعات مافيا الأربعينات، ليدخلوا في الكادر، وتصوّرهم الكاميرات، في واقع ينسخ نفسه، وإن كان الفارق ثلاثين عاماً.

الفصل الثالث

حكايتي مع العرّاب: الرواية والفيلم وهوليوود!

ماريّو بوزو



ما حرّضني على كتابة هذه الشهادة هو رفض «بارامونت ستوديو» أن تسمح لي بمشاهدة النسخة النهائيّة من فلم «العرّاب»، وعدم استشارتي أو منحي حق «القول الفصل» فيه. أكره الاعتراف بأن غروري قد وصل إلى هذا الحدّ، ولكن مَن يهتم حقيقة، وليذهب إلى الجحيم كلّ مَن يعترض، فمنَ منّا وصل إلى درجة الكمال!

والحدث الذي سأصفه، في هذه الصفحات، هو ما دفعني لأن أتّخذ قراراً أعلنت فيه عدم اشتراكي، أو قيامي بكتابة أيّ فلم، ما لم تكُن لي «الكلمة الفصل» فيه، وهو ما أخبرت به وكيلي الأدبي، وذلك يعني، فيما يعنيه طبعاً،

إبعادي الأبدي من جنّة هوليوود!

ولكنـي، وقبل اتخـاذي هذا القرار، كنت قد كتبت سـيناريو فلمين آخرين، لـذا أعتقـد مـن حقـي القول، بـأن كتابـة السـناريو هـي الصيغة الأقـل إرضاء للكاتـب، مـن بيـن كلّ أنـواع الكتابة الأخـرى، ولكـن حالها حـال ألكثير من الأشياء، من الممتع القيام بها لمرّة واحدة؛ فكتابة الأفلام عمليّة مُدوّخة ومثيرة للأعصـاب، لأن القائمين عليها يعانون من جهل مُطبق في معرفة كيفيّة صياغة القصّة، وخلق الشـخصيّات، وكيفيّة تحريكها من الداخل، ابتداء من حاجاتها، رغباتهـا، ودوافعها. فحتّى الآن (عام ١٩٧٢) لـم تتوصّل هوليوود لأن ترتقي بمكانـة الكاتـب، ودوره في صناعة الفيلـم، وإعطائه دوراً قريبـاً من المخرج، والمنتج، ومدير الأستديو.

الرواية:

كتبـتُ، لحدّ الآن، ثـلاث روايات؛ كانـت «العرّاب» آخرهـا، وإن لم تكن أفضلهـا، فقد كتبتها بدافع الربح المـادّي أو، ربّما، رغبة في مواصلة العيش لا أكثر!

كانـت روايتي الأولـى «The Dark Arena ١٩٥٥» (الحلبة المظلمة) قد حصّلت على عروض وقراءات مهمّة تنبئ بأني "كاتب يستحق المراقبة!" وهو ما صوّر لي بالطبع بأني سرعان ما سأصبح غنيّاً ومشهوراً. وحقّقت لي دخلاً لا يزيد عن ٣٥٠٠ دولاراً. ولم أكن أعرف حينها، بأن عليّ أن أنتظر خمسة عشر عاماً لتحقيق ما حلمت به.

روايتـي الثانيـة كانـت «The Fortunate Pilgrim ١٩٦٥» (الحـاج أو المهاجر المحظوظ) والتي طُبعت بعدها بعشرة أعوام، ولم أجن منها أكثر من ثلاثة آلاف دولار.

كنـت أتدحـرج، حينها، بسـرعة مخيفـة نحو هاويـة لا قرار لهـا، رغم نيل الروايـة قـراءات اسـتثنائية حقـاً، فقد أطلقـت عليهـا «النيويـورك تايمز» لقب

العمـل «الكلاسيكي الصغير» (Small Classic)، حتـى إنني كـدتُ أصدّق ذلك وبدأت أحب الكتاب، ولم يبقَ لي إلا القليل لأعتبره "قطعة فنيّة" نادرة، وبأنني، مخترعه، قد صرتُ في مصاف الأبطال الخارقين!

ولكن الدار التي نشرت فيها: «Xanthium Print»، التي تدّعي اهتمامها بالفن قبل المال، ما أن طلبت من القائمين عليها دُفعة أولى لأسند بها عيشي وأسرتي قبل أن أنجز لها كتابي القادم، حتى صار الرجل، صاحب دار النشر، كريماً جدّا معي، طيّباً، ومحترماً، فدلّني على الباب بنفسه!

لم أصدّق ما رأيت. فعدت وقرأت العروض التي نشرت عن كتابيّ، والإيجابيّة منها طبعاً، وفلّيتها بحثاً عن سبب طرده لي:

هنالك خطأ في مكان ما!

فقد كنت مقتنعاً تماماً بروايتيّ المنشورتين، وأكثر قناعة بموهبتي:

" اسمع: أنا كاتب حقيقي، فنّان حقيقيّ، ولديّ روايتان مطبوعتان تشهدان بذلك. كتبت كل كلمة فيهما بدمي وعرقي وبشيء منّي، من دون مساعدة أو سرقة جهد أحد. ولا أصدّق بأن ناشري يرفض أن يدفع لي شيئاً لأبدأ بكتابة رواية جديدة"

"حسناً، فلنتحدث مرّة أخرى!"

أخبرتهم بفكرة روايتي القادمة، ولم يستحسنها أحد من المحرّرين.

"عمل فاشل آخر"

أعلن أحد المحرّرين بصراحة شديدة، قبل أن يواصل: "لو أن روايتي الثانية احتوت على حكايات أوسع عن المافيا فلربما حقّقت بعض الرّبح" (أحد الشخوص الثانويّة في الرواية كان زعيم مافيا!)

كنت في الخامسة والأربعين، وقد تعبت من كوني فنّاناً، إلى جانب كوني مديناً بأكثر من ٢٠ ألف دولاراً للبنوك، ولأفراد من العائلة، ولصانعيّ كتب، وبعض «الشايلوكات». وكانت لحظة الحقيقة بالنسبة لي لأن «أكبر وأبيع أفضل ما عندي» كما نصح «ليني كروز» ذات مرّة!

وإذن، قلت لناشـري: «حسناً، سأكتب عن المافيا، فقط أعطني مبلغاً أمشّي به حالي؟»

فردّ عليّ: «ولا دولار دون أن تُريني ١٠٠ صفحة»

عندها جاريتهم قليلاً؛ فكتبت عشـر صفحات، كانت مجرّد مخطّطاً لكتابة الرواية، أريتها للناشر فدلّني على الباب مرّة أخرى.

مـن المسـتحيل التعبير عن الإحسـاس بالرفض عندما يواجَـه بها الكاتب، شـعور مدمّر، ضغط نفسـي هائل، وشـلل لـلإرادة. إلا أن هـذا الرفض-رغم وحشـيّته- أنـار الدرب أمامي، فقـد كنت أحمقاً بما يكفـي لأن أؤمن بأن الفن يمثّل شـيئاً عند الناشرين، وهو ما لا يحدث غالباً، فكلّ ما يهتمّون به هو البيع، وجمـع المـال. لا تظـنّ بأني أمـزح رجـاءً! فهم يديـرون «بزنـس»، مكوّناً من رأسـمال اسـتثماري، ولديهم موظّفين وعمّالاً وأجوراً عليهم دفعها، أما إذا ما كان هنالـك «مغفـل» يريد أن يخلق فنّـاً، فعليه القيام به في وقتـه هو، ومن حرّ ماله.

كنـتُ مؤمنـاً حقيقيّاً بالفن، في حياتي كلّها، لم أؤمن بدين أو حبّ، امرأة أو رجل، مجتمع أو فلسفة، وإنما آمنت بالفنّ فقط. خمسة وأربعون عاماً، وأنا لا أؤمن بغيره، فقد منحني راحة ومتعة لم يمنحني أيّاها أيّ شيء آخر.

كنـت أعلـم، والحال هـذه، بأني لـن أتمكّن من كتابـة رواية أخـرى إذا لم يحقق كتابي القادم نجاحاً مُزلزلاً؛ وإلا سـأدفع من جيبي ومن أعصابي الكثير، ودون أن أحقّق شيئاً. كذلك لم أشكّ، ولو للحظة، بأني قادر على تأليف رواية تجاريّـة ناجحة وقتمـا أريد. أمّا وقد أجمعت أسـرتي وأصدقائي وديّانتي على ضرورة قيامي بذلك، فإما أن أفعل ذلك أو أن أصمت إلى الأبد.

والآن وقد استسلمت، ورضيت بأن قدري المعيشي قد كتب عليّ أن أكتب رواية تجاريّة بالمواصفات التي طلبها ناشـري. وبعد أن تنازلت عن كلي شيء أواجه بالرّفض، وهل هناك أكثر إحباطاً من ذلك؟

مـرّت علـيّ أشـهر وأنـا أعمـل فـي «Adventure Magazine»(مجلّـة

المغامرة)، محرّراً وكاتباً غير مرتبط بدوام، يُدفع له بالقطعة، وقد كان ناشـري فيهـا "مايـكل غودمـان" أفضل مـن أيّ ناشـر تعاملـت معه في حياتـي. كنت مسـتعدّاً لنسـيان الرواية، وكدتُ أعتبرها مجرّد هواية غابرة اندثرت مع تقدّمي في السـنّ، عندمـا هلّ عليّ صديق، كاتـب، زارني في مكتبي؛ فـكان جزءاً من تقديري لزيارته أن منحته نسخة من روايتي الثانية. ومضى أسبوع قبل أن يكرّر زيارته في مكتبي، ليعبّر لي عن يقينه بأني كاتب عظيم؛ فعزمته، بالمقابل، على مأدبـة دسـمة في مطعم ما، ورويتُ له أثناء الغـداء بعضاً من حكايات وقصص المافيا التي تملأ رأسـي، ثم عن مخطط روايتي، ذات الحظ العاثر، بصفحاتها العشر. فتحمّس الرجل ورتّب لي لقاءً مع ناشر "JP Butnom Sons".

تسـمّر الناشـر لأكثر من ساعة على كرسيّه مسـتمعاً لحكاياتي التي جمعتها عن المافيا قبل أن يُعلن:

"باشر بكتابتها"

وأعطاني خمسة آلاف دولار كدفعة أولى!

لـم أكن أحلم، لذلك فكّـرت، وأنا في طريق عودتي للبيت، بأن الناشـرين ربّما، وأقول ربّما، ما زالوا، أو ما يزال بعضهم من جنس البشر!

قبضـت الأتعـاب، ولكن هل يصـدّق أحدٌ بأني سـأبدأ بكتابـة الرواية التي وعدتُ بها؟ طبعاً لا. فقد كان في ذهني كتابة رواية أخرى، لم أكتبها ولن أكتبها الآن، لأن ثيمات الروايات تتطافر كالفئران، وكلّ منها يذهب في طريقه. ولولا أن بقيّـة الأتعـاب، التـي كنتُ بأمسّ الحاجـة إليها، لا تُدفع إلا فـي حال إنجاز "العرّاب" لما أكملتها، أو لما بدأت بكتابتها أصلاً!

كان كلّ أصدقائـي من الكتّـاب والمحرّرين في المجلّـة ينصحونني بكتابة "العرّاب"، متنبئين بأنها ستكون مصدر ثروتي. وكانت خطوطها وشخوصها واضحة في ذهني؛ لذا قرّرت البدء بكتابتها، بعد أن استقلت من عملي.

كتبتهـا في ثلاثـة أعوام كاملـة، كما كتبـت خلالها ثلاث قصص شـهريّاً لـ "مارتن غودمان"، ودخلت في عالم كتب الأطفال، وألّفت كتاباً فيه، وحصلت

على مدح كبير في عروض الكتب في "النيويوركر"، حيث عرفوا لأول مرّة بأني حيّ، ثمّ عزّزت ذلك بأن كتبت لهم عروضاً لكتب عديدة. كذلك نشرت عدّة مواد في مجلّة "نيويورك تايمز سنداي ماغازين"، التي لا تملأ الجيب بالذهب، وإنما تُعامل جهدك باحترام وتجعل صوتك مسموعاً ومؤثراً في المجتمع الذي تحيا فيه.

المهم، كتبت في هذه الأعوام الثلاثة ما يُعادل كلّ ما كتبته في حياتي كلّها، وباستمتاع حقيقي -سيعترض أصدقائي وأسرتي على هذه الفقرة طبعاً- وقد كانت تلك الأعوام هي أمتع سنوات حياتي.

لا أخجل من القول بأني الّفت "العرّاب" كلها من خيالي وبمساعدة من البحث المتواصل (Research) في الكتب والمجلّات وعبر اللقاءات التي أجريتها مع كثيرين، دون أن تكون لي أدنى صلة أو قرابة، ودون أن ألتقي ولو بعنصر واحد أو زعيم واحد للمافيا في حياتي. كنت خبيراً في عالم القمار طبعاً، وهو العالم الذي أعرفه أكثر من غيره، وذاك كل شيء.

اللّطيف أنني التقيت -بعد شهرة الرواية طبعاً- بأناسٍ ممن لهم ارتباطات بهذا العالم، كانوا مندهشين جداً، ورافضين التصديق بأني لم أكن على علاقة بـ "دون" أو بأحد زعماء المافيا، وما كان مهمّاً بالنسبة لي هو أن أجدهم وقد أحبّوا الكتاب، وفيهم من اعتبره يؤرّخ لشيء ما من حياتهم السرّية!

المضحك بأنه في أجزاء من هذه البلاد، سمعت قصة لطيفة يتبادلها البعض، وتقول بأني تلقّيت مليون دولار من المافيا لقاء تحسين صورتها بهذه الرواية، وبأني عُيِّنت كمدير ومشرف على علاقاتها العامّة!

لست على اتصال كبير بالوسط الأدبي هنا، إلا أني سمعت بأن بعض الكُتّاب يُصرّون على أن من المستحيل على أحد، أن يؤلّف العرّاب، دون أن تكون له علاقات مباشرة بالمافيا. استمعت إلى ذلك، وخزّنته كجزء من الرصيد المُتصاعد في مديح روايتي!

أخيراً كان عليّ إتمام الرواية في تموز عام ١٩٦٨، لحاجتي ل ١٢ ألف

دولار المتبقيّة في العقد، والتي لا يمكنني استلامها إلا في حال التسليم، فقد بات لزاماً عليّ أن آخذ زوجتي وأولادي إلى أوروبا؛ فعلى مدى عشرين عاماً، لم تزُر زوجتي أهلها، وقد وعدتها هذا العام بأني سأفعل المستحيل لتحقيق ذلك، وها قد حانت لحظتها، ولم أكن أملك ما يكفي، ولكن كانت لديّ حزمة من البطاقات الائتمانية، لذا احتجت لهذا المال النقدي "١٢ ألف دولار كاش". فسلّمت مسوّدة "العرّاب" قبل إنهائها، وما زالت بحاجة إلى تعديلات كثيرة، لذا، وعند تسليمها، أوصيت الناشر بألّا يُريها لأحد، كي لا يفسد ذلك حلاوتها، ولكنه لم يفعل!

استمتعت أسرتي بالرحلة إلى أوروبا. كان لديّ تلك الصكوك التي تصدرها "أمريكان إكسبرس" وفي كلّ منها ٥٠٠ دولاراً، مررت بمكاتبهم في لندن، نيس وإيطاليا؛ قامرت، مع أولادي، بأفخم الكازينوهات الفرنسيّة، على مشارف "الريفييرا"، ولو ربح أيّ منّا لتمكّنا من تسديد أل ٢٠ ألف دولار "لأمريكان إكسبرس" التي استدنت منها الكثير، وراحت فواتيرها تطير، عبر البريد الجوي، لتحطّ في صندوق بريد بيتي في "لونغ آيلند"، لتُذكّرنا بخسارتنا كلّنا، خاصّة أنا الذي شعرت بفشلي كأب وربّ أسرة!

سدّدت الاثني عشر ألف دولار، التي قبضتها من ناشري، ليبقى، في ذمّتي، ثمانية آلاف دولار لـ "أمريكان إكسبرس". قد نبيع البيت في أسوأ الأحوال، أو يأخذوني للسجن. ولمَ لا، فهنالك كتّاب أفضل منّي بكثير كان مأواهم السجن؛ تلك كانت هواجسي وأنا أنطلق إلى نيويورك لألتقي بوكيلتي الأدبيّة "كانديدا أدينادو"، وأنا أتخيّل كيف ستسحب دفتر صكوكها، وتخطّ عليه الرقم مطلوب، أو تدسّ في جيبي، كما فعلت من قبل، واحدة من تلك الرزم التي راحت تتطاير في سراب مُخيّلتي. لكني، وما أن رأيت "كانديدا" تنطّ من وراء مكتبها حتى زفّت لي الأخبار: فقد رفض ناشري عرضاً بـ ٣٧٥ ألف دولار لشراء حقوق الطبعة الورقيّة من "العرّاب"! (كنت قد أوصيته بألّا يُريها لأحد، إلا إنه ليس الوقت المناسب للشكوى الآن!) تلفنت إلى "بيل

تود" محرّري الأدبي في دار النشر، فأخبرني بأنهم طلبوا ٤١٠ ألف دولار ثمناً لحقوقها، لأن هذا الرقم سيكون قياسيّاً، لم تحققه رواية من قبل!

"هـل تريـد التحـدّث إلى "كرات هايلر؟" وهو الشـخص المعنـيّ بالمزاد والمسؤول عن التفاوض في سعر البيع.

قلـت: "طبعـاً لا. فأنا أثق، وبشـكل مطلق، بأي شـخص لديـه القدرة على رفض مبلغ ٣٧٥ ألف دولار!"

تجوّلنـا بعدهـا في نيويورك. تناولنا غداء متأخـراً في مطعم ما، ثم عدنا إلى المكتب لنتلّقى الخبر الصاعقة: فقد اشترت "فوست" حقوق العرّاب بـ ٤١٠ ألف دولار.

مـررت بأصدقائـي فـي «Adventure Magazine» لأخبرهـم باسـتقالتي النهائيّـة وأزفّ لهم بشـراي؛ تبادلنا الأنخاب، وأخذت طريقـي بعدها متوجهاً إلى بيتي في "لونغ آيلند"؛ توقفت لأتلفن إلى أخي أبشّـره. فهذا الأخ يسـتحق ١٠٪ مـن العـرّاب؛ فهو الوحيد الذي لم يكفّ عن دعمـي أبداً وطوال حياتي. كنت أتلفن له في لحظاتي الحرجة دائماً، طالباً مئات الدولارات لأدفع أقساط البيـت، أحذية للأطفال أو ما شـابه ذلك، وكان دائماً هنـاك، من أجلي. وكثيراً مـا كنت أصل لبيته، طالباً أو آخذاً النقود مسـتقلّاً تاكسـي، وهو، الدائن الدائم لي، لم أره، طوال حياتي، يسـتقلّ تاكسـي أو حتى يفكّر بأخذ تاكسي، فقد كان يسـتخدم المواصلات العامة دائماً، سـواء كانت تمطر أو تثلج، ورغم ذلك لم يعترض عليّ مرّة أو يرفض طلباً. وما من مرّة كلّمته إلا وكان هناك، والآن، لأن الخبر يمسّـه، يُفرحه، ويفرحني بأن أخبره بأنه سيحصل على ما لا يقل عن ٢٠ ألف دولار؛ فأتصل به ولا أجده!

ثم تلفنت لأمي.

وهـي تحكـي بإنجليزيّة مُكسّـرة، ولكنهـا تفهمها جيّداً. فرحت أشـرح لها بينما ظلّت تردّد:

"أربعين ألف دولار؟"

قلت: "لا، أمّي، أربعمائة ألف دولار وأضيفي اليها عشرة آلاف"
ردّدتها ثلاث مرّات قبل أن أسمعها تهمس:
"لا تقُلّ لأحد"

عدت إلى سيارتي. كان الزحام ثقيلاً أكل مني ساعتين على الطريق، وعندما دخلت البيت وجدت زوجتي مستغرقة بمشاهدة التلفزيون، والأطفال لاهين في لعبهم؛ قبّلتها على خدّها، ثم قلت مشدّداً على الحروف بأقصى طاقتي:

"لن نقلق من قلّة المال بعد اليوم، فقد بعت كتابي بـ ٤١٠ ألف دولار"

ابتسمت في وجهي وعادت لمشاهدة التلفزيون وكأن شيئاً لم يكن.

رحتُ إلى غرفة عملي لأتصل بأخوتي وأخواتي أبلغهم، رغم أني متأكد بأنهم لن يصدّقوا، والسبب واضح: ففي كل عائلة هناك "الچوچو" أو "الحمار"، وهو أحمق العائلة الذي لن يتمكّن من إعالة نفسه وأسرته طوال حياته، وبالتالي فهو بحاجة إلى عون من الآخرين دائماً، بلا ملامة أو رجاء بأن ينصلح حاله؛ كنت أنا ذلك "الچوچو" في عائلتنا، لذلك وددتُ إبلاغهم بأني كسرت القاعدة، وتخلّصت من هذه الخصلة العائليّة المتأصلة!

كلّمت أختي الكبرى.

"وصلتكِ الأنباء؟" قلتُ.

فجاءني صوتها هادئاً بلا تعبير طاغ يكشف عن أي شيء، وهو ما بدأ يزعجني. يبدو أن لا أحد يظنّ بأن ما نحياه حدثاً استثنائيا كبيراً. كلّ حياتي ستتغيّر. لن أقلق من ناحية الفلوس مرّة أخرى، وهو ما يشبه، وإلى حدّ كبير، عدم القلق من الموت مثلاً.

"ستقبض أربعين ألف دولار إذن؟ أخبرتني أمّي"

حقدتُ على أمي؛ يا إلهي، بعد كل ذاك الشرح ما زالت تظنّ بأنها أربعون ألفاً فقط؟ صدّقوني حتى أعوامها الثمانين لن تشفع لها كي أسامحها على ذلك.

"لا" قلت لأختي. "٤١٠ ألف دولار"

عندهـا تلقّيت ردّة الفعل التي أصبو اليها. هللويا وصراخ وضجيج وتهليل وصلني عبر الهاتف.

ألان بات عليّ العودة لأمي لأفرحها.

تلفنت إليها وهتفت:

"مامـا، كيـف لم تفهمي ما قلت؟ لقـد أخبرتكِ، ولخمس مرّات بالعدّ، بأن المبلغ هو ٤١٠ ألف دولار. كيفَ لكِ أن تخطئي بهذا؟"

لفّها صمت طويل قبل أن تهمس:

"لم أخطئ، ولكنّي ما أردت إخبارهم بالحقيقة. قلتُ لك لا تخبر أحداً"

أنهيـت المكالمـة لأخـرج إلـى الصالة، فـاذا بزوجتـي وأطفالي قـد ناموا. توجهت إلى فراشي ونمتُ كصخرة.

في الصباح وجدّتهم يتحلّقون حولي، زوجتي والأطفال:

"ماذا قُلتَ لي ليلة أمس؟" تساءلت زوجتي.

فأعدت الشرح.

لقد كانت نهاية سعيدة، ولكن يبدو ألا أحد يريد التصديق. لذا كلّمت "بيل دوغ" فأعطانـي صـكّاً بمائة ألف دولار. سـدّدت ديونـي كلّها، دفعت حصّة وكيلي، ثم نسـبة أخي، التي اسـتحقها عن جدارة، وبعد ثلاثة أشـهر اتصلت بـ "دوغ"، مرّة أخرى، طالباً المزيد. وقد صُدِمَ الرّجل:

"وماذا عن الصك الكبير الذي أخذته؟"

لـم أسـتطع المقاومـة. قلتُ في نفسـي لـمَ لا أعاملهم المُعاملـة التي كنت أتعامـل بها مع عائلتي طوال الخمسـة وأربعين عاماً السـابقة؟ وهكذا تحوّلت من "چوچو" على العائلة إلى "چوچو" على الناشرين!

"مائة ألف دولار لن تصمد إلى الأبد يا عزيزي"

جلبـت "العـرّاب" لـي دخـلاً يزيد عـن المليـون دولار لحـدّ الآن (عام ١٩٧٢) وهـو ما لم يجعلني غنيّـاً؛ فقد أودعت منها مبلغاً لمستقبل الأطفال، ودفعـت مبالغ كبيرة للوكلاء والمحرّرين وضرائب الدخل، وهذه كلّها قطّعت

المليون إلى أقلّ من النصف، والذي حالما استلمته، أو كلّما أستلم شيئاً منه، حتى أصرفه بقضاء لحظات هائلة. فقد كنت أصرف المال بنفس السرعة التي يصلني بها. وما حزّ في نفسي، حينها، هو أني لم أعد مديناً لأحد، أيّ أحد، ولا حتى بـ "سنت" أحمر!

أحببتُ المال الذي جنيته من كتابة «العرّاب»، ولكني لم أتآلف مع الشّهرة أبداً؛ فقد وجدتُ فيها ما يُثير الضّيق، ولا أكثر، لم أحب الحفلات أبداً، وبحياتي لم أطق التحدّث إلى أكثر من شخصين أو ثلاثة، في أسوأ الأحوال، وفي وقتٍ واحد. لا أحب المقابلات، ولا التقاط الصور. سُئلت مرّة:

«لِمَ لا تريد الظهور في برنامج اليوم The Today Show؟"

فقلت: "لا، لن أحبّ ذلك"

"وكيف عرفتَ بأنك لن تُحبه وأنت لم تجرّبه؟"

كلام منطقيّ. جرّبته، وسرعان ما كرهته أكثر!

ليست حالة مرضيّة، ولا أظنّها كذلك، ليست عاهة أيضاً، ولكنّها عمليّة غير مريحة؛ أنظر إلى أي كاتب يظهر على شاشة التلفزيون وسترى: يبدو أبلهاً. أحمقاً، لأنه يظهر في وسيلة إعلام غير صالحة له. أن تُجري لقاء مع شخص لا تعرفه، ولا يعرفك، وبالتأكيد لم يقرأ لك شيئاً، وعليك التظاهر بأن هنالك عناصر مشتركة بينكما؟ أيّ رياء هذا. ثمّ فجأة يُقوّلك ما لا تريده، ما لا تريد التصريح به، وتُصبح مسؤولا عمّا قلت! ربما لم أقله بهذا المعنى، أو ذاك، ولكن مَن يصدّق؟ الآن عليك أن تُدافع عن نفسك، وفي دفاعك تجد أن الكلّ قد انفضوا عنك!

ليست المشكلة في الآخرين، إنما فيّ أنا، فالغريب، إن أيّ شخصٍ غريب، يثير عندي ارتباكا عصبيّاً غريباً. وأظنّ بأن ذلك ينطبق على الكثيرين.

المهم، أقلعت عن اللقاءات والحوارات. وأشكر الرب لأن ناشري لم يجبرني على تلك الجولات المضنية، في المدن الصغيرة والكبيرة، والذهاب إلى القرى للترويج للكتاب؛ فقد صارت رواية "العرّاب" الأكثر مبيعاً في

الولايـات المتحـدّة، وتصـدّرت لائحـة النيويـورك تايمز لــ ٦٧ أسـبوعاً، ثمّ صـارت الرواية رقم واحد في بريطانيا، فرنسـا وألمانيا، وبلدان عديدة أخرى؛ ثمّ تُرجمت إلى ١٧ ثم ١٩ لغة، قبل أن أتوقف عن العدّ.

وهكـذا صرتُ محبوبـاً من الجميع، حتى أن زوجتي تصـرّ على أن أرافقها للسـوبر ماركـت القريـب، وابنتـي تعرّفني علـى صديقاتها، ابنـي يأخذني معه لتدريبات كرة القدم، حتى انفجرت مرّة في وجوههم قائلاً:

"ألا ترون بأني أجلس لكتابة رواية أمّ المائة ألف دولار!"

فينظرون إلى كلّهم بوجوم، قبل أن ننفجر ضاحكين!

حصل الكتاب على عروض وقراءات أكثر إيجابيّة مما توقعت، وتمنيت لو تسنّى لي كتابته بشكل أفضل.

أحببت الكتاب، أحببت حيويّته، والطاقة المبثوثة فيه؛ وما زلت أحسّ بأنني كتبته بمستوى أدنى كثيراً من الموهبة التي أشعر بامتلاكها.

الفيلم:

سـبق لـي أن قـرأت الكثير ما كُتـب عن هوليـوود، وما حـدث لكتّاب مثل «سـكوت فيتزجيرالد» و«ناثانيال ويست» وغيرهم معها، والحقيقة إنني كانت لي تجربة سـابقة مع أحد منتجيها؛ ففي العام الماضي اتصل بي وكيلي الأدبي ليخبرنـي بضرورة لقـاء «جون فورمان» الذي عُرِفَ بإنتاجـه معظم أفلام «بول نيومـان» آنذاك؛ كنت أسـكن على بُعد خمسـين ميلاً في الضواحـي، وأكره ما أكـره الذهـاب إلـى نيويـورك، إلا أن وكيلي أصـرّ، وأكد بأن الرجـل قد أحبّ روايتـي الثانية «The Fortunate Pilgrim» وإنـه مصرّ على تحويلها إلى فلم سـينمائي، كما أكّد لي مكانة الرجل، وكلمته في هوليوود، لذا صار لزاماً عليّ أن أقوم بتلك الرحلة وألّا أفوّت هذه الفرصة الذهبيّة.

وذلك ما فعلته، وكانت تلك، بالنسبة لي، تجربة استحقت ذلك العناء وأكثر، فقـد كان "جون فورمان" حيويّاً ومتحمّسـاً، قضى ثلاث سـاعات وهو يصف



مارلون براندو ١٩٧١

لـي كيف أحبّ الرواية، وما أحبّه فيها، وأشـار إلى أجمل المقاطع، وحكى لي عـن كلّ مـا كان مهمّاً فيها بشـكل مُدهش، وأكّد عزمه علـى تحويلها إلى فلم. وكان الفيلـم. هنـاك، يأكل ويشـرب ويتحدّث معنا، وكان هو، بلا أدنى شـكّ، في الطريق إلى إنتاجه، حتى أنه، وقبل أن أخرج، أكّد بأنه سيتصل بوكيلي غداً، وسيرتّب معه الأوراق المطلوبة للبدء بإنتاجه، ومن يومها لم يسمع منه أحد!

لذلـك لم أكن مهتمّاً، بما يكفي، بما سـتفعله هوليـوود بـ "العرّاب" كفلم، ولـم يكـن لديّ أدنـى اسـتعداد للمسـاهمة فـي كتابته، حتـى جاء ذلـك اليوم الـذي قرأت فيه، في صحيفـة ما، بأن "دوني توماس" سـيأخذ دور "العرّاب" ممـا أثار فزعـي، فلطالما ظننتُ بـأن "مارلون براندو" هـو الممثّل المطلوب، والممثّـل الوحيـد المناسـب للعب هذا الـدور. وذلك ما دفعني لكتابة رسـالة إلـى "براندو"، أوصلها له صديق مشـترك بيننا، وكان "براندو" من اللّطف بما يَكفي لأن يتلفن لي، ونتحدّث قليلاً؛ لم يكن قد قرأ الرواية، إلا إنه أخبرني بأن ليس هناك سـتوديو سـيرضى بمنحه الدور ما لم يُصرّ مخرج قويّ ومؤثّر على

اختيـاره. كان "برانـدو"، عبر الهاتف، لطيفاً جداً، ولكنه أيضاً، لم يسـتقتل من أجل الحصول على الدور، وكان ذلك كل شيء.

مـا لم أكـن أعرفه، حينهـا، أن «پارامونت سـتوديو» قد غضّـت النّظر تماماً عـن إنتـاج الفيلم بعد أن منيت بخسـارة كبيرة، في تلك الأيـام، بصناعتها لفلم بعنوان «الأخوية» «The Brotherhood» وهو عن المافيا أيضاً، ولم يُعجَب بـه أحـد، لا النقّـاد ولا الجمهـور؛ وعندما شـاهدته تصوّرت بـأن "پارامونت سـتوديو" اسـتغلت المائـة صفحة مـن الرواية، التي اسـتلموها منّـي في وقتٍ مبكّـر- قبل نشـر الرواية- وأعطتهـا لأحّـد "المحوّرين" ليخرجـوا منها بهذا المسخ الذي أسندوا الدور الرئيس فيه لـ "كيرك دوغلاس" الذي لم يكفّ عن تقبيـل الأطفال طوال الفيلـم، لكي يبدو زعيم مافيا محبوباً في أعين الجمهور، قبل أن يُقتل على يد أخيه الذي يريد أن يحتلّ منصبه ومكانته!

لم أغضب طبعاً لأن "پارامونت" نصبت عليّ، فلم يكن لديّ أدنى اعتراض على عمل "المحوّرين" فقد كنتُ واحداً منهم، وياما فعلتها طوال عملي في مختلف المجلّات، وياما سـرقت قصصاً رائجة لأحوّرها وأنشـرها بما يصبّ فـي مسـاهمتي بزيادة مبيعـات المجلّـة، أما ما اسـتفزني هنا، فهو ذلـك الغباء الفظيع الذي طغى على الفيلم، وكيف شوّه المفهوم العام للقصّة، والذي توّج بذلك الفهم الخاطئ للمافيا وعوالمها. وما لم أعرفه حينها، أن الكارثة الماليّة التـي منيت بها الشـركة المُنتجة، قد ولّـدت ذلك الاعتقاد بأن أفـلام المافيا لا سـوق لها، وغير مرغوب بمشـاهدتها، وإنها لا تحقّق أرباحاً، حتى ترسّخ هذا الفهـم الذي لم يدحضه شـيء غير تصاعد مبيعات روايـة "العرّاب"، التي كان الإقبال على شـرائها مُذهلاً بما لم يشـهد له مثيلاً في تاريخ الرواية برمّته. فقد ظلّـت مُعلّقة على رأس لائحة أكثر الكتب مبيعاً في "النيويورك تايمز" لسـبعة وسـتين أسـبوعاً متتالية، مما أقنع اللّاعبين بملايين هوليوود بضرورة تحويلها إلى فلم.

هكـذا جـاء "آل رودي"، أحد منتجـي "پارامونت" الكبـار، إلى نيويورك،

ليلتقي بوكيلي الأدبي، ويخبره بعزم "بارامونت" على إنتاج الفيلم، وإنها خصّصت المال اللّازم لذلك، وطلب منه بأن أشارك في كتابته، إلا انه أضاف أيضاً بأن ميزانيّة الفيلم متدنيّة جدّاً، وإنهم لن يدفعوا المبلغ الذي رأيته كافياً لي لكتابة السيناريو، فرفضت عرضه.

وبعد فترة، حصلوا على مبالغ أكبر لتمويل الفيلم، ووعدوني بنسبة من الأرباح فوافقت على أن ألتقيه على الغداء في مطعم "نيو يوركي".

وذلك ما كان.

كان "آل رودي" طويلاً وأنيقاً، بمسحة نيويوركيّة بهيّة، وكان لطيفاً إلى حدّ دفعني لإعادة النظر بعرضه، ووعد بأني سأقضي أوقاتاً ممتعة إذا ما ذهبت إلى كاليفورنيا. فوافقت على كتابة السيناريو.

عندها لامني الكثير من أصدقائي الروائيين، إذ تركت مشاريعي الروائية لأتجه للكتابة للسينما، رغم عدم ميلي للعمل فيها، وعدم رغبتي بالدخول في عوالمها وأسواقها؛ فأنا أعشق كتابة الروايات، ولديّ أكثر من مشروع روائي قيد الكتابة؛ إلا إني عندما كنت فقيراً أمارس الكتابة اليوميّة في بيتي، تورّطت بأن وعدت زوجتي ولآلاف المرّات، بأني إذا ما فعلتها وحقّقت أي نجاح ماديّ، فإنها ستتخلص منّ تواجدي طوال الوقت في البيت، وأني سأستأجر مكتباً أخصّصه للكتابة. فقد كانت زوجتي تكره أن تراني في طريقها طول اليوم، وخاصّة أثناء النهار، ففي الوقت الذي يذهب فيه الكلّ إلى وظائفهم، أقبع أنا في البيت دائماً، أثير الفوضى في المطبخ وفي الصالة وفي كل مكان، وأنا أتجوّل بطول البيت وعرضه، شاتماً الجميع كلّما خرجت من غرفة الكتابة، خاصّة على أطفالي وهم يتعاركون. كنت مزعجاً جدّاً للكلّ. والأدهى أن زوجتي لم تجدني متلبّساً بالكتابة أبداً، وتدّعي بأنها ولا مرّة رأتني أطبع على آلتي الكاتبة؛ وبأني لم أطبع، طوال أعوامي الثلاثة الأخيرة، حرفاً واحداً، وإنما قضيت معظم الوقت منطرحاً على الأريكة أدبّج أحداث الرواية وأكتبها وأعيد كتابتها في ذهني فقطّ!

ما علينا، فما دام الرجل يُربَط من لسانه، وما دام نجاح "العرّاب" كان فظيعاً لهذه الدرجة، فقد صار لزاماً عليّ الإيفاء بوعدي، وأن أخرج من البيت، وفعلاً خرجت؛ فقد استأجرت شقّة جميلة، صغيرة ومرتّبة، وسافرت: سافرت إلى لندن، جرّبت الريفييرا الفرنسيّة، بورتوريكو ولاس فيغاس، شغّلت سكرتيرات واشتريت أجهزة تسهّل عليّ الكتابة، ولكن شيئاً لم يحدث! لم أنجز شيئاً واحداً؛ فقد كنتُ بحاجة لصراخ الأطفال وعراكهم، بحاجة لزوجتي وهي تقاطعني لتريني الستائر الجديدة التي عادت بها للبيت. كنت بحاجة لمشاوير التسوّق بالسوبرماركت، فقد طرأت على بالي أفضل الأفكار وأنا أفرغ عربات تسوّق الخضار مع زوجتي. والآن، أما وقد حلّت اللعنة، ولم تعُد لي قدرة على العودة إلى البيت، أو الكتابة بعيداً عنه، فلأهرب إذن، ولأذهب هوليوود هذه المرّة. ومَن يكره!

لم يكن الاتفاق سيئاً طبعاً، ٥٠٠ دولار نظيفة تُدفع في بداية كلّ أسبوع، إضافة إلى نسبة اثنين ونصف بالمائة من الأرباح الصافية. كان اتفاقا عادلاً إذن، خاصّة وإن ميزانية الفيلم لم تكن تتعدّى المليون دولار، ظننته اتفاقا عادلاً حتى اكتشفت بأن حجز جناح في "فندق بيفرلي هيلز" يُكلّف ٥٠٠ دولار بالأسبوع: طارت الدولارات التي أتلقاها أسبوعياً من الاستديو إذن! أما نسبة الأرباح، أرباحي الإثنين ونصف بالمائة، فقد عرفت بأن لا قيمة لها، خاصّة إذا لم يلاقِ الفيلم نجاحاً جماهيريّاً مُدوّياً ليكون بمستوى نجاح "قصّة حب"؛ ثمّ أن طريقة الإستوديوهات بالحساب "تشفط" أكبر نسبة أرباح كانت، فلديهم "آينشتاينات" يعرفون كيف يفلسون شركاءهم حتى آخر سنت يمكن أن يُدفع! فإذا ما كانت ميزانيّة الفيلم أربعة ملايين، مثلاً، فهم يضيفون اليها مليوناً آخر للدعاية مقدّماً، لترتفع كلفة الفيلم الافتراضية، وتُخصم تلك الكلفة من الأرباح!

مرّة أخرى، ولكيلا نجعل هوليوود تبدو أقل نزاهة من الناشرين أقول: بأن "لانسر بوكس" تجعل هوليوود إزاءها أصدق من "ديوجين" (الحامل

فانوسـه في رابعة النهار بحثاً عن إنسـان صادق!) فهي تدّعي بأنها لم تبع أكثر مـن مليونيّ نسـخة من روايتي الثانية، ولـم تدفع لي أكثـر من ثلاثين بالمائة من الأرباح. ليس لديّ ما أعترض عليه طبعاً، ففي أميركا لا أحد يحاسـب أيّ نوع مـن "البزنـس" بالنصب على أحد؛ ثـم يا ليتها توقفت عند ذلـك، فقد أنزلت، بعد ذلك بفترة، طبعة ورقيّة من كتاب عنوانه: "العرّابة" «The Godmother»! عندهـا عرفت بأنه مهما قيل عن هوليوود، ودرجات انحطاطها، فأنها لن تصل إلى هذا الحدّ من سفالة الناشرين!

وحاشـا هوليـوود، فقد جاءت الطعنـة التالية مـن إيطاليا هذه المـرّة، ومن ممثلـي المُفضّـل «فيتوريو دي سـيكا» الذي مثّـل فلما جاء تحـت عنوان «ابن العرّاب»؛ لذلك لم أعُد إلى لوم هوليوود بشيء، فقد كان فلمهم، وليس فلمي، وهذا ما بدأت باسـتيعابه شـيئاً فشـيئاً، لذا لن أجرح مشـاعري وأصيب نفسـي بالوساوس، فلم أكن أكثر من أيّ موظّف مُستخدم عندهم!

لذلك وجدتُ في كاليفورنيا جائزتي الحقيقيّة، كاليفورنيا بدفء شمسـها، بعذوبـة هوائهـا، وبسـاحاتها المليئـة بملاعـب التنس (اللّعبة التي اكتشـفتها وشُـغفت بها متأخراً؛ لعبة صحّية، رشـيقة وأنيقة!) أما فندق بيفرلي هيلز، فقد كان بالنسـبة لي أعظم فنـدق بالعالم، بطوابقه الثلاثة وحدائقه المُسـتوحاة من الجنـة والمحاطـة بالبارات مـن كلّ جانب، بالهـواء الطلق. و"آلـس أولميدا» المتواجـد دائماً في ملاعب التنس، وهو يسـمّيني البطل، طبعاً كان يُطلق ذلك على الكلّ، ولكن ما الضرر في ذلك؟

لذلـك قضيت أسـبوعيّ الأوليـن في لعب التنـس وزيـارة أصدقائي الذين سـبقوني بالانتقال من نيويورك، كذلك حضرت عـدّة اجتماعات مع «روبرت إيڤانـس»- أكبـر منتج في پارامونت- والذي قرأت عنـه مرّة في مجلّة «لايف» التـي صوّرته وحشـاً يمشـي على قدميـن، ولم أجـده كذلك، فقد كان بسـيطاً وتلقائيّـاً جـداً، وأحببتـه لسـبب وحيد: فقـد كنّا خمسـة، نحضـر اجتماعاً في مكتبه، عندما تلقّى مكالمة خاصّة على الهاتف، فكان علينا أن نحشـر أنفسـنا،

نحـن الأربعـة، في خزانة الملابس المُلحقة بمكتبـه، بينما يأتي «لوي دي مير» ليحشرنا أكثر، ويغلق الباب دوننا، كي لا نسمع حرفاً مما يقوله «إيڤانس»!

كان «إيڤانس» صريحاً ومباشراً، يعبّر عن رأيه ببراءة طفل، بصدق ووضوح يجعل أسـوأ نقد يوجـه لأحد يبدو وكأنه غزلاً لطيفـاً! ولكيلا يبدو كلامي هذا تملّقـاً فلـي أن أضيـف بأنه كان بخيلاً بإعطـاء أحد من السـيجار الكوبي الذي يدخنه، ممّا أجبرني على التسـلل إلى مكتبه، ولأكثر من مرّة، لأسـرق سـيجاراً أو إثنين!

كان أوّل اجتمـاع لنـا مثمراً جداً، حضـره «آل رودي»، المنتج والمسـؤول المباشـر على إنتاج «العرّاب» و»پيتر بارت» و»جاك بالارد»، الذي كان يجعل فرائـص المخرجين والمنتجين ترتعـد لأن ميزانيّات أفلامهم تعتمد على كلمة منه! أدار «إيڤانس» الاجتماع وافتتحه موجهاً كلامه ليّ، قائلاً بأن هذا سـيكون أهـم فلـم تنتجه «پارامونـت»، وسـيكون الفيلم الذي سـينقذها مـن الإفلاس المُحقّق، والإخفاقات المتكرّرة، وسيجلب لها النجاح الباهر.

لطالمـا أحببت هـذا النوع مـن التصريحات، لأنهـا تجعلني أشـعر بقيمتي وأهميتـي أكثـر، وتحرّضنـي علـى العمـل بطاقة مضاعفـة. لم أكن طبعـاً أريد إنقاذ «پارامونت»، فقد سـبق لفلم «قصّة حب» أن أنقذها، ولكن مَن يهتم، فقد كان حديثـه عظيماً ومؤثراً حتى وصلنا إلى توزيـع الأدوار، واختيار الممثلين، فاقترحـت «مارلـون براندو» لـدور «دون كورليوني» فارتسـمت على مُحيّاهم تلك الابتسـامات الصفراء وشعرت بأن أسهمي قد انخفضت إلى النصف، ثم اقتـرح «آل رودي» «روبرت ريدفورد» لدور «مايكل» لتنخفض أسـهمه عندي إلـى النصـف. عبّرت عن رأيـي برفض «ريدفورد» وفوجئت بهـم يتفقون معي فـي الرأي؛ ثمّ ظلّ الأمر معلّقـاً باختيار المخرج حتى يتم إنجازي للسـيناريو، فالمخرجـون يحبّون أن يقرأون السـيناريو قبل أن يوقّعـوا، لذلك أقنعتهم بأني جئتُ من أجل هذه المهمّة، وسأكرّس كل وقتي وجهدي لإنجازها، وما عليهم سوى الانتظار ليروا قدراتي السحريّة مُسطّرة على الورق!

جرى ذلك في مكاتب پارامونت الرئيسيّة، لذلك عندما عدنا، ذلك المساء، «آل رودي» وأنا، إلى مكاتبنا بالاستديو، كنّا مشحونين كجنديّين عادا إلى جبهتهما بعد استراحة طويلة:

«افعل ما شئت بالسيناريو، فأنت الكاتب أولاً وأخيراً»

قال لي «آل رودي» وأنا أشرب من مشروباته، وأدخّن من سيجاره، قبل أن يواصل:

«ولكن اكسب بي معروفاً وافتتح الفيلم بمشهد غرامي بين مايكل وصديقته كاي»

فقلت له:

«لا يُمكن، هذا لا يتطابق والموضوعة الرئيسيّة للفلم»

كان «آل رودي» بسيطاً كأي إنسان عادي تعثر عليه في شوارع نيويورك، وهذا ما أحببته فيه.

«مُجرّد فكرة، جرّبها ولن تخسر شيئاً، فسيكون بإمكاننا قطعها في أي مرحلة من مراحل الفيلم»

صعدّت إلى مكتبي وراجعت العقد، وتأكدت بأن من صلاحيات المنتج أن يفرض على كاتب السيناريو «وجهات نظره» «الخاصّة» في كيفيّة كتابة الفيلم بالشكل الذي يراه مناسباً. وكانت الصيغة القانونيّة واضحة تماماً ولا لبس فيها:

هل أهتم؟ طبعاً لا.

كتبت ما أراده وطرت به إلى مكتبه، والغريب إنه أحبّ المشهد، فأحببت الرجل أكثر، فقد أحبّ ما كتبت، وهذا كلّ ما أريد: أن يُحبّ أحدٌ ما أكتبه!

هكذا قضيت الأيام التالية لاعباً التنس، ثمّ قضيت أسبوعين أو أكثر وأنا ألعب التنس، حتّى اشتقت إلى أسرتي، فذهبت إلى نيويورك لأسبوعين أو ثلاثة، وقد حافظ «آل رودي» على كلمته، وظلّ يصرف لي الخمسمائة دولار الأسبوعية حتى وأنا هناك. كتبت شيئاً في بيتي ثم وأنا في طريق عودتي إلى

«لـوس أنجلس» مـررت بـ «لاس فيغاس» لأخسـر ما إدخرته في الأسـبوعين الماضيين بلعب القمار هناك، والحياة ما زالت زاهية!

وظلّت «الحياة زاهية» من نيسان وحتى آب؛ لم أكتب الكثير إلا أني لم أجد أحداً قلقاً، أو متسائلاً، لم يُجبرني أحد على الجلوس والكتابة، ولا أحد يدري أين أنا أصلاً، ومتى عدتُ، ومتى ذهبت. كانت أشـهراً لذيذة، بدت لي وكأنها شهر عسل متواصل، والحب في كل مكان.

كنت أسـتمتع بالنظر إلى الممثّلات الطموحات، وهنّ يتنقّلن على مكاتب المنتجيـن، طمعـاً بالحصـول علـى دور مـا، فـي فلـم مـا، وكان ٩٩٩ من كل ١٠٠٠ فلم، لا يجري إنتاجها، ورغم ذلك تجد المنتجين يسـتقبلون الممثّلين المُقترَحين، ويقومون معهم بـ «بروفات» لا تنتهي، يناقشـون السـيناريوهات، ويرسمون ملامح الأدوار، وكيفيّة تأديتها إلى ما لا نهاية.

أمـا العصريّـات، فكنـت أقضي معظمهـا في مكتـب «آل رودي»، نشـرب الويسـكي وندخّـن السـيجار، وكانـت تلك أمتـع أوقاتي فـي اليوم. ومـا أثار اسـتغرابي مـرّة، عندما وجـدت «آل رودي» يحكي عبر الهاتـف، وفي الوقت نفسه، يضرب بأصابعه على الآلة الطابعة. وسمعته بأذني وهو يخبر محدّثه بأنه الآن، والآن فقط، أجرى «تعديلاً مصيريّاً» على السـيناريو الذي بين يديه، وإنه ربط أحداثه كلها، بعضها ببعض، وطلب من مُحدّثه أن يبقى على الهاتف معه، لأنه سـينتهي منه بعـد دقائق، ليقرأ له مـا كتب، وما أجرى مـن التغييرات على السيناريو الذي يعمل عليه!

لطالمـا أثار إعجابي ذلك النوع من الناس الذين بإمكانهم عمل شـيئين في وقـت واحد. ولكن هذا كان شـيئاً مغايراً تماماً. لا أريدُ هنـا أن أمدح الكتّاب، وأقلّـل من شـأن المنتجين، ولكنـي لن أتمكن مـن فعل ذلك أبـداً. لذا تركت السـيناريو أكثر مـن مرّة وذهبت لألعب التنس، لأجعلـه يختمر في داخلي قبل أن ينزلق على الورق.

تقـرأ أحياناً، تسـمع أو تشـاهد؛ كيف أعـاد النجم السـينمائي الفلاني كتابة

حوار أو مشهد، كيف قام المخرج، أو المُنتج الفلاني، بـ «إعادة إحياء سيناريو ما»، فعندما يحمل مخرج، أو نجم سينما، أو منتج قلماً، يظنّ بأن الكلمات تخرج من القلم؛ ليس ذلك غباءً، وإنما هو نوع من البراءة الفادحة، فليس لديهم فهمٌ عن كيف تجري عمليّة الكتابة، عمليّة الخلق، لذلك ليس على الكتّاب أن يغضبوا بقدر ما عليهم أن يغادروا هذا العالم غير آسفين، وأعني عالم إنتاج الأفلام وصناعتها!

شيء آخر أزعجني، فقد صادف أن بدأ «پيتر بارت» يُلحّ عليّ لتسليم السيناريو في الوقت الذي استأجرت به بيتاً لأسرتي في «ماليبو»، ذلك الصيف، بينما كنت أحيا أقصى حالات الجدّية بالعمل، وأقضي وقتاً طويلاً بالكتابة، محاولاً تعويض تلك الأشهر التي قضيتها أدور حول نفسي متنقّلاً في هوليوود وعوالمها الغريبة دون أن أنجز شيئاً. كان لديّ سكرتيرة تطبع ما أكتبه، وكنت متعمّقاً جداً بأجواء السيناريو، مستغرقاً فيه إلى حدّ تجاوزت فيه موعد تسليم مسوّدته الأولى، وذلك ما أثار غضبهم عليّ.

إلا أن «بارت»، وطوال الأشهر التي قضيتها معه، قربه، وأمام عينيه، صار خبيراً بمعرفة كيفيّة قضائي للوقت عبثاً.

قلت «آخر الأسبوع».

وطبعاً جاء آخر الأسبوع ولم أكن مستعدّاً، لذا أصرّ على استلامه بأسرع ما يمكن وأنذرني بذلك.

كان هنالك فصل أخير لطالما شعرتُ بأن عليّ العمل فيه أكثر. أعيد كتابته وأضبطه من عدة نواحٍ، ولكن «بارت»، الذي لم يكن صعب المراس إلى هذا الحدّ أبداً، أصرّ على استلامه كما هو؛ فقد كان كريماً معي يوماً، أما الآن فقد تغيّر كلّ شيء، عندها قلتُ لنفسي: ولمَ أهتمّ أنا؟ فليس الفيلم، في آخر الأمر، فلمي، إنه فلمهم. فطلبت من السكرتيرة أن تطبع كلّ ما كتبته كما هو، بلا إعادة كتابة أو تغيير حرف واحد. لبست بعدها شورت السباحة، ولأوّل مرّة منذ أن أجّرنا البيت، على شاطئ «ماليبو»، ألقيت نفسي في مياه المحيط الهادي؛

سأستمتع الآن بسباحة خرافيّة مُترفة، لأوّل مرّة في حياتي كلّها!

وصلهم السيناريو في اليوم التالي وأحبّوه، كلّهم أحبّوه، وطبعاً وفقاً لصيغة عقدي معهم كان عليّ أن أجري إعادة كتابة له، كما صار لزاماً عليهم الآن إسناده إلى مخرج، كان ذلك في آب ١٩٧٠، عندما شرعتُ بإعادة كتابة السيناريو الذي عُرض على أكثر من مخرج مشهور، ولم يوافق أحد منهم على إخراجه لأسباب أخلاقيّة، بالنسبة للبعض، قائلين بأنه يمجّد عصابات المافيا ويبرزها بصورة بعيدة عن حقيقتها في الواقع.

«كوستا غافراس» أحبّ السيناريو لأنه كما قال: «يكشف قبح الرأسماليّة وبشاعتها» ولكنه، هو الآخر، رفضه فيما بعد لأنه «أكثر أمريكيّة مما يطيق» وهو «غريب عن أميركا»!

حتى جاءت فكرة «بارت» باختيار «فرانسيس فورد كوپولا» لإخراج الفيلم. أوّلاً لأنه من جذور إيطاليّة، وثانياً لشبابه، إلا أن دماغي الخبيث، وحدسي الشكّاك، لم يقنعا بهذه الأسباب، فاعتقدت بأنهم أسندوا له إخراج الفيلم لأنه كان شابّاً، في الثانية والثلاثين من عمره، وينوء ظهره بحمل جريرة فشل فلمين سابقين، أخرجهما ولم يلاقيا نجاحاً يُذكر؛ مما يعني بأنه سيكون تحت رحمتهم، يُملون عليه ما يريدون، خاصّة وإن الميزانيّة المخصّصة للفلم، حتى ذلك الوقت، لم تكن تتعدى مليونيّ دولار، قبل أن يرفعوها إلى ستّة ملايين بعد ذلك.

عندما أخبرني «بارت» باختيار «كوپولا» لم أكن قد التقيت الرجل بعد، ولكني سمعت عنه، وقد كان معروفاً بقدرته الفائقة على كتابة السيناريو، وهو سرعان ما تأكد بحصوله على أوسكار أحسن سيناريو عن فلم «پاتون» الذي ساهم في كتابته.

صار اتفاقي مع كوپولا، بناء على ما أقترحه، أن نكتب بشكل منفصل. أنا أكتب قسماً وأعطيه له، وهو يكتب قسماً آخر، ويعطيني إيّاه أراجعه وهكذا، وعندما اقترحت أن نكتبه سويّة نظر في عينيّ وقال: «لا». عندها عرفت بأنه

مخرج موهوب.

وقد نال «كوپولا» نصف حقوق كتابة السيناريو بجدارة. وبإمكاني هنا، أن ألومه على أغلب المشاهد والحوارات السيئة في الفيلم، رغم إننا لم نختلف أبداً على شيء أثناء كتابته.

وهكذا أصبح لدينا سيناريو جاهزاً للتصوير؛ انتهت الأوقات الحلوة إذن، ودخل الجميع على الخط: نجوم سينما، وكلاء ممثلين، مدراء ستديوهات، منتجون، ومنتجون مساعدون، كتّاب أغاني، وكلّ ما أنزل على الأرض من بشر!

الآن تأكدت بأن الفيلم ليس فلمي، إنه فلم هؤلاء جميعاً، فلمنا جميعاً، وكلّ واحد منهم يتساءل: مَن سيؤدي دور «الدون كورليوني»؟

تذكرت ما أخبرني به «براندو»، فأوصلته، في ظهيرة ما، إلى «كوپولا»؛ الذي أصغى إليّ جيّداً قبل أن يعلن إعجابه بالفكرة، رغم معرفته بعدم موافقة الجميع على اختيار «براندو» للدور؛ فقد توقع «البعض» بأن «براندو» سيجلب معه الكثير من المشاكل الشخصيّة، وآخر قال بأنه لا يُساعد «في شبّاك التذاكر»، وغير مرغوب به جماهيريّاً، وابتدع آخرون ملايين الأسباب الأخرى ضده.

كان «كوپولا» سميناً جداً، ذا فكّ عريض، ووجه سعيد ضاحك دائماً، وما لم أعرفه، بأن وراء كلّ ذلك يختبئ مُخرج عنيد، يعرف كيف ينال ما يريده، صارع كثيراً حتى جاء بـ «مارلون براندو» الذي لم يتسبّب ولا حتى بمشكلة واحدة!

جاء بعدها اختيار الممثلين الآخرين. يأتي الممثلون إلى «كوپولا»، يستخرجون كلّ بهلوانيّاتهم بلا حياء، علّهم يتركون أثراً ما على المخرج يتذكّرهم فيه ولو بلمحة. جلستُ أتفرّج على بعض هذه المقابلات؛ كان «كوپولا» هادئاً ومهذّباً، قياساً بكثير من المخرجين غيره، ولكنه بدا لي قاسياً أيضاً بعدم إظهاره أيّ انطباع لهم، كان وجهه أخرساً تماماً، ولا ينطق بشيء!

ولعلّ ذلك ما نفّرني من حضور هذه الجلسات بعدها؛ فقد كان المتقدّمون

يتجرّدون من كل كرامة، من كلّ احترام للنفس، علّهم يحصلون على الدور، عندها فكّرت بأن علينا أن نسامحهم، على وحشيّتهم وغبائهم، إذا ما صعد نجمهم، وارتفعت أسهم شهرتهم!

وظلّت تلك قناعتي لأيام، حتّى جاءت اللّحظة التي اقتحمت فيها إحدى الممثّلات الأستوديو، وراحت تتحدّث مع كلّ مَن يصادفها، قبل أن تصل إليّ لتطلب منّي تزكيتها، لتلعب دوراً ما:

«أيّ دور؟» قلت لها.

فنظرت في عينيّ وقالت:

«أپيلونيا»

و»أپيلونيا» هي الفتاة الإيطالية القحّ، خارقة الجمال، التي تصرع «مايكل» ليقع في حبّها من أول نظرة. فنظرتُ إليها وعرفت بأن الممثّلات والممثّلين عصبة من المجانين!

ولأثبت لكم ذلك أكثر، أضيف هذه الحادثة: فقد تلقّيتُ مكالمة هاتفيّة من «سو مندرز»، التي لم أكن أعلم بأنها وكيلة أعمال شهيرة لكثير من الفنّانين، عزمتني على الغداء في مطعم، فاعتذرت لانشغالي، ولكنّها ألحّت، فسألتها عمّا تريد لتخبرني بأنها وكيلة أعمال «رود ستايغر»، الذي طلب منها أن تعمل من أجل أن تحصل له على دور في الفيلم. قلت لها بأني، وبوصفي كاتباً للفلم، لا سلطة لي على أحد، وعليها التحدّث إلى المخرج أو أحد المنتجين. قالت: «لا» ساطعة، وإنها «تريد التحدّث إليّ أولاً» فسألتها: «أيّ دور تطلبه لـ «ستايغر»؟» واندهشت وضحكت حين سمعتها تقول: «دور مايكل»! ولأني لم أمسك نفسي من الضحك، فقد تناهى إلى سمعي مرجل غضبها وهو يفور على الطرف الآخر من الهاتف. قالت بأنها: «مجرّد ناقل لأمنية أحد زبائنها، لا أكثر» فاعتذرت على ضحكتي وأخبرتها بأن «ستايغر» ممثّل لا بأس به، ولكن مهما وُضع له من مكياج، لن يبدو عمره أقلّ من أربعين عاماً، بينما على مَن يؤدي دور «مايكل»، أن يبدو أقلّ من خمسة وعشرين عاماً!



جيمس كان أو «سوني كورليوني»

فجأة انتقل كلّ شيء إلى «نيويورك»، وراح «كوپولا» يُجرّب الممثلين أمام الكاميرات، ومشكلتنا الكبرى هي في البحث عمّن سيؤدّي دور «مايكل»، الدور الأهمّ في الفيلم كلّه.

في تجربة أدائه للدور، كان «جيمس كان» مناسباً جداً، فقد بدا أمام الكاميرا وكأنه «مايكل» حقّاً، ثم، وفي تجربته بأداء دور «سوني» (ابن العرّاب البكر) كان مناسباً أيضاً، ثم إنه كان مناسباً جدّاً لتأدية دور «هايغن» أيضاً! يا إلهي؛ فلهذا الممّثل القدرة على لعب الأدوار الثلاثة معاً، ثمّ، وفجأة، تبخّرت الأدوار كلّها منه، فقد جرّب «كوپولا» «روبرت دوفال» وأسند له دور «هايغن»، وممثّل آخر جرّب ونجح بتأدية دور «سوني»، وظلّ الكلّ مُحتاراً فيما إذا كان «جيمس كان» الأقدر على تأدية دور «مايكل»؟

وظلّ الوضع كذلك حتى ظهر اسم «آل باتشينو» على الساحة، وقد كان «باتشينو» قد أدّى دوراً ناجحاً جدّاً في مسرحيّة عُرضت في «برودواي»، ولكن

لم يره أحد يؤدي دوراً في فلم من قبل.

جرّبه «كوپولا» بتأدية بعض الأدوار اقتبسها من أفلام إيطاليّة مختلفة، فأحببتُ أداءه إلى حدّ دفعني لكتابة رسالة سلّمتها إلى «كوپولا» أوصيه بإسناد دور «مايكل» اليه، رغم بعض التحفّظات: فقد كان «باتشينو» قصيراً جداً، وإيطاليّاً جدّاً، بينما كان «مايكل» يمُثّل الشاب الأميركيّ في العائلة.

تجنّب «كوپولا» تحفظاتي وأعلن أكثر من مرّة: «الممثّل ممثّل» وجرّبه مرّة أخرى. فدارت الكاميرات و»باتشينو» صافن بوجهها لا يعرف ما يقول، لم يحفظ المسكين دوره، فراح يرتجل، ويقول ما يمكن أن يخطر في باله! لم يكن قد فهمَ دوره على الإطلاق، فبدا سيئاً جدّاً. رُحت لـ «كوپولا» وقلت له:

«أعطني الرسالة»

«أيّ رسالة؟» قال «كوپولا».

«الرسالة التي طلبت فيها منكَ بأن يؤدّي «باتيشنو» دور مايكل»

فهزّ «كوپولا» رأسه: «انتظر قليلاً»

جرّبوا «باتشينو» اليوم بطوله، درّبوه وعلّموه كيف يواجه الكاميرا، كيف يُبعد عينيه عنها، كيف يتجاهل ما حوله ويتقمّص الدور، ولكنه ظلّ واقفاً في المنتصف كالأهبل!

استمر ذلك لأكثر من شهر، وتمّ تصويره ليُعرض على المنتجين في «پارامونت» ستوديو.

اعتدت، في ذلك الوقت، على مثل هذه الممارسات حتى فاض بي ولم أعُد أطيقها، وأخذت أشفق على المُنتجين والعاملين بالسينما وهم يقضون ساعات طويلة ومملّة، لمشاهدة وتمحيص تجارب أداء هذا الممثّل لهذا الدور أو ذاك، وصرتُ أقدّر صبرهم.

أدهشني كيف كان يبدو المشهد جيّداً، والأداء عظيماً في الواقع، وبارداً وميّتاً على الشاشة!

وفي أحد المشاهد كان على «مايكل» أن يودّع «كاي»، حبيبته في الفيلم،

على ظهر سفينة، وكان «كوپولا» مَن كتب المشهد، وعند مراجعتي له حذفت فقرة تقبيل «مايكل» ليد «كاي» في نهايته، ووافق «كوپولا» دون أن يعترض بحرف. ولكني فوجئتُ بأن أغلب الممثلين، في تجاربهم لأداء دور «مايكل» كانوا ينتهون بتقبيل يدها، وبينما وقفتُ مندهشاً، التفت لي «كوپولا» وقال مُداعباً:

«أنظر ماريّو؛ لم أطلب من أحد عمل ذلك، ولكن ها أنت تراهم كلّهم وهم يقبّلون يدها دون أن يطلب ذلك منهم أحد!»

فأجبته مُستفزاً: «طبعاً، فهم مُجرّد ممثّلين، وليسوا رجال مافيا!»

ولم يكن استفزازي قادماً من فراغ، فلطالما شعرتُ بأن «كوپولا» قد لطّف من سلوك معظم الشخصيّات في الفيلم أثناء الكتابة!

ما زلنا حائرين، ولم يقتنع أحد بأداء «آل باتشينو» غير «كوپولا» الذي ظلّ يُجادل مُدافعاً عنه، إلى الحدّ الذي دفع «إيڤانس»- وهو الرأس الكبيرة في «پارامونت»- لأن يقول له:

«تأكّد بأنك الوحيد على هذا الرأي يا فرانسيس!»

وكانت تلك ألطف «لا» أسمعها في حياتي.

كان علينا مواصلة الصيد بحثاً عمّن سيؤدي دور «مايكل». أجريت تجارب أداء لعشرات آخرين ولم يكن فيهم «مايكل»! حتى وصَل الأمر إلى فكرة تأجيل إنتاج الفيلم إلى أن يظهر «المايكل» المناسب؛ في حين بقي «كوپولا» المُصرّ الوحيد على «آل باتشينو» ولم يُعد لي رسالتي أبداً!

كان عليّ الذهاب لأسرتي لمدّة أسبوع أو أكثر، وما أن عدتُ حتى وجدتُ كلّ شيء وقد تغيّر: فقد أسندَ الدور إلى «باتشينو» ليلعب دور «مايكل»، و»جيمي كان» لدور سوني كورليوني، وتغيّرات كثيرة أخرى.

واصلوا دفع ٥٠٠ دولار لي حتى بعد إنهائي كتابة السيناريو، مع «كوپولا» طبعاً، فقد صرت مستشاراً في الفيلم، وهو ما لم يستهوني حقّاً؛ فصناعة الأفلام عمليّة طويلة ومملّة بشكل لا يُطاق، وقد قضينا يومين مثلاً، لتصوير رجال

عصابات يخرجون من بيت ما، لينطلقوا بسيّارة مسرعة، لذلك استقلت!

كان التصوير يجري هنا وهناك، وهو ما لم أطق متابعته، ومعرفة إلى أين وصلوا. لم يكُن الفيلم فلمي، فلماذا أهتم!

وبعد ستّة أشهر كان الفيلم في الصناديق، باستثناء الجزء المُتعلّق بـ «صقلية»، والذي تُركَ للأخير. عندها عادت المكالمات تهلّ على تلفون بيتي: كان «إيڤانس» يريد أن يعرف إن كانت مشاهد «صقلية» ضروريّة في الفيلم، وخيّبت أمله عندما قلت «نعم» قويّة، وحاسمة، بدلاً من أن أقول «لا»، كما كان يشتهي!

«پيتر بارت» تلفن لي، وسألني إن كانت ضروريّة حقاً؟ فقلت: «نعم» قاطعة.

بعدها اتصلت بـ «كوپولا» الذي لم أندهش عندما وجدته يوافقني الرأي تماماً، على عكس أهل المال الذين استثقلوا الصرف عليها في الوقت الذي يسهل حذفها وتجاوزها. ولا أدّعي لنفسي أيّ فضلٍ بالإبقاء عليها وتصويرها وضمّها للفلم، فقد كانوا هم أصحاب المال والقرار والفيلم، وما عليّ سوى أن أعلن امتناني لأنهم أصغوا للعناصر الخلّاقة للفلم، وصوّروها أخيراً، لتصبح أعذب ما فيه!

أما وقد انتهى تصوير الفيلم، فقد أصبح أميالاً طويلة من الأشرطة الجاهزة، يختار منها المخرج ما يُريد، ثم يأتي بعده المنتجون ليقطّعوا ما يريدون، للخروج بالنسخة النهائيّة للفلم، والتي طالما اعتقدت بأن مونتاج الفيلم، يجدر به أن يكون من مهام عمل الكاتب، فهو أقرب للمسودة النهائيّة لكتاب، لذلك وددتُ حقّاً لو كنت في غرفة المونتاج أثناء تقطيعه.

شاهدت صيغتين غير نهائيّتين للفلم، وقلت ما قلتُ.

ورغم معرفتي بأن الفيلم ليس فلمي، إلا أن إحساساً ما بعدم الرضا ظلّ يطاردني، فقد أردتُ مشاهدة النسخة النهائيّة من الفيلم؛ طلبت ذلك من «إيڤانس» فردّ عليّ أن: «لا، ليس الآن».

«پيتر بارت»: «لا، ليس الآن».

والسرّ وراء ذلك: إنهم لا يُريدون أحداً، خارج حلقتهم الضيّقة، أن يطّلع على النسخة النهائيّة للفلم، بينما أنا لم أطلب الكثير، فقط طلبت ثلاثين ثانية إضافيّة ينتهي بها الفيلم، وفيها نرى «كاي» وهي توقد الشموع في كنيسة متضرّعة من الربّ أن يُنقذَ روح «مايكل»، ولكنّي كنتُ وحيداً في ذلك، ولم يكن الفيلم فلمي طبعاً!

عموماً، كان الفيلم رائعاً، تمنّيتُ وأنا أشاهده لو كان السيناريو بمستوى أداء ممثليه؛ فـ«مارلون براندو» كان خلّاباً، كذلك «روبرت دوفال» و«ريتشارد كاستيليانو»، وكان لثلاثتهم حظّ كبير بكسب جائزة أوسكار عن أدائه.

أما الثروة الحقيقيّة التي تجسّدت في الفيلم، فكانت «آل باتشينو»، الذي جسّد كلّ ما تمنّيتُ تجسيده بشخصيّة «مايكل»؛ لم أصدّق عيني وأنا أشاهده، كان أداؤه متكاملاً كقطعة فنّية نادرة. ومن فرحتي بأدائه رحت أتجوّل في أرجاء «پارامونت» مُعلناً أسفي على خطأ الظنّ به، وفداحة تقييمي له، أثناء تجربة أدائه للدور، حتى أمسك بي «آل رودي»؛ أخذني جانباً ونفخ في أذني:

«اسمع، إذا ما توقّفت عن الدوران على الجميع، لتخبرهم بخطئك بتقييم أداء باتشينو في البداية، فإن أحداً لن يدري بذلك. كيف سيمكنك أن تصبح منتجاً وأنت على هذا الحال؟»

وبينما كان ذلك يجري، كانت الحوارات والمقابلات على أشدّها؛ تُنشر أو تُعرض هنا وهناك، وتثير ما تثير. فقد أجرى «آل رودي» مقابلة مع صحيفة تصدر في «نيو جيرسي» صوّرني فيها وكأني وحش يسعى!

«فرانسيس كوپولا»، في مقابلة أجرتها معه مجلّة نيويوركيّة، وضعنا فيها، أنا وروايتي، في الحضيض!

لم أنزعج من الكثير منها، فقد كنت قريباً من هذا العالم، وأعرف كيف تُلوى أعناق الوقائع والتصريحات لفبركة قصة مثيرة للاهتمام، ولم أهتمّ لذلك حقاً، فقد حدث شيء معي أيضاً، فعندما اضطررت للردّ على مقابلة عبر الهاتف،

حتى بدت، حال نشرها، وكأنها ردّاً عدوانيّاً على «آل رودي» و«كوپولا»، رغم أني لم أكن قد عنيتُ ذلك بتاتاً!

المهم، إنني لم أكن معنيّاً بما يُنشر، ولم أقرأ غير ما وصلني منه. والأهم، أن على الروائي أن يقنع، وهو في طريقه إلى هوليوود، في حال تحويل روايته إلى فلم، بأن الفيلم-أكرّر ذلك-لن يكون فلمه، وهذا هو الأمر برمّته وبأقصى حدّ ممكن من البساطة والوضوح.

ولعلّ ذلك لا يُخفي حقيقة أخرى، وهي إنه لو أعطيت لي صلاحيّة مُطلقة بعمل الفيلم، لكنتُ قد دمّرته تماماً؛ فإخراج فلم هو عمل مستقلّ بذاته، التمثيل كذلك، وكلّ مراحل الإنتاج؛ وكلّها تتطلّب موهبة خاصّة، ومعرفة مختلفة، وحساسيّة من نوعٍ ما. فهؤلاء الذين يصوغون حياتهم اليوميّة، وقد التفّت عليها ملايين الأميال من الأشرطة الفيلميّة، لا بُدّ وإنهم يعرفون أكثر من غيرهم كيفيّة تشغيلها، مزجها وتشكيلها، وبثّ روح فنّ حقيقيّ فيها.

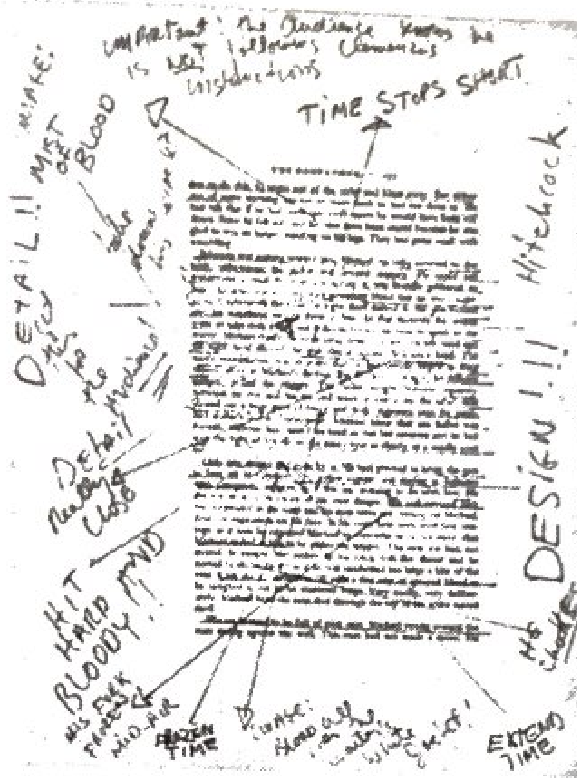
مُقابلة واحدة، عليّ الاعتراف الآن، بأنها قد أحزنتني، عندما قال «كوپولا» بأنه «وافق على إخراج العرّاب لكي يجني بعض المال، لينتج بنفسه الأفلام التي يتمنّى هو، بشكل شخصيّ، عملها بشكل مستقلّ، وبعيداً عمّا يتطلّبه السوق وما تطلبه الستديوهات. ما أحزنني حقّاً، إنه كان ذكيّاً بما يكفي لأن يفرز ذلك، وهو ابن الثانية والثلاثين، بينما كلّفني أكثر من خمسة وأربعين عاماً لأفرزه، وأنتهي بكتابة رواية «العرّاب»، ليتسنى لي كتابة الروايات الأخرى، الروايات التي أتمنى كتابتها، بعيداً عن مُتطلبات السوق والناشرين.

المهم إنني قضيتُ أوقاتاً لذيذة دون أن أبذل الكثير من الجهد، فكتابة السيناريو لا تتطلّب جهد كتابة رواية. صحّتي تحسّنت كثيراً، على شمس كاليفورنيا ولعب التنس في ملاعبها، ثم إنني تعلّمت الدرس الأثمن في حياتي كلّها، والذي لن أملّ من تكراره وهو: أن الفيلم ليس فلمي، أما الرواية فهي لي وحدي؛ روايتي أنا، ولن أسمح لناشر، أيّ ناشر ومهما كان، أن يضيف فارزة إليها!

الفصل الرابع

دفتر ملاحظاتي عن العرّاب

فرانسس فورد كوپولا



حدث ذلك في ظهيرة يوم ما من سنة ١٩٦٩. كنت أحيا مع زوجتي وولديّ الصغيرين في سان فرانسسكو عندما تصفحت طبعة يوم الأحد من صحيفة النيو يورك تايمز ليستوقفني اعلان عن قرب صدور كتاب بغلاف أسود ارتفعت فيه لوحة تخطيطية ليد تحرّك خيوط مجموعة من الدمى كالتي تستخدم في مسرح العرائس، وقد حمل الكتاب عنوان «العرّاب» (الأب الروحي) لماريّو بوزو. أثار الكتاب اهتمامي وخطر في بالي أن ماريو بوزو يمكن أن يكون كاتباً أكاديمياً يتناول مفهوم السلطة عند ميكافيللي في كتابه، أو قد يكون واحداً من كتاب الرواية الأوروبية الطليعيّة التي انطلقت من فرنسا وشاعت في أوروبا آنذاك متأثرة بأعمال آلان روب غرييه، وكان ذلك هو الطراز الأدبي الذي كان يستهويني آنذاك. وسواءٌ هذا أو ذاك فان لوحة الغلاف كانت تشير الى طبيعة

السلطة ولا بد وأن الكتاب كان يتمحور حولها.

وكان من الغريب ألا يتوقف حبل المصادفات عند ذلك؛ فقد لحقته مصادفتان أخريان تتمحوران حول الموضوع ذاته في ذلك اليوم. تمثّلت الأولى بوصول منتجَين إثنين من پاراموونت ستوديو إلى سان فرانسسكو ليشهدا على تصوير بعض المشاهد من فيلم قيد الإنتاج كان بعنوان "Little Fauss and Big Halsy"، فوجدت من اللطف أن أذهب لتحيتهما ما داما قد وصلا إلى مدينتي قادمَين من نيويورك. وما ان انتهيت من لقائهما السريع حتى توجهت إلى بيتي لأجد المصادفة الثالثة بانتظاري؛ فقبل أن أدخل باب البيت سمعت الهاتف يرنّ ثم سمعت زوجتي وهي ترد على المكالمة وهي تنظر إليّ عبر زجاج غرفة الضيوف ثم سمعتها وهي تناديني قائلة بأن مارلون براندو على الهاتف يطلبني. كانت تلك هي المرّة الأولى في حياتي التي أحكي فيها مع براندو الذي اتصل ليعتذر عن قيامه بالدور الذي عرضته عليه في الفيلم الذي كتبته وكنت على وشك العمل على إخراجه وكان بعنوان "المحادثة".

هكذا تجمعت، في ظهيرة ذلك الأحد، ثلاثة عوامل تزامنت كل منها على حدة لتغيّر حياتي. فقد كان المنتجَين هما "آل رودي" و"غراي فريدريكسون" اللذان سرعان ما ستوكل لهما مهمة انتاج فيلم العرّاب، ومارلون براندو، بالطبع، الذي سيلعب دور الأب "دون ڤيتو كورليوني".

لم تمضِ سوى أسابيع قليلة عندما اتصل بي "پيتر پارت" ليخبرني باحتمالية ترشيحي لإخراج فيلم العرّاب، وبأنهم سيرسلون لي نسخة من الكتاب- الذي لم ينزل الى السوق بعد- إذا ما تحقق ذلك لقراءته، وذلك ما أثار فضولي وجعلني أذرع ممرّات "مكتبة مِل ڤاللي العامة لأنتقي منها ثلاثة كتب عن المافيا الأميركية، ومن قراءة هذه الكتب الثلاثة تشكّل تصوري عن الحروب والصراعات التي خاضتها عوائل المافيا فيما بينها، كذلك عرفت الكثير عن العرّابين الحقيقيّين، الذين لم أكن أعرف مدى صلتهم بزعيم المافيا الذي صورّه ماريّو بوزو في روايته التي لم أقراها بعد.

كانت كتباً بالغة الأهمية؛ فقد حكى واحدٌ منها عن "جوزف ڤالاتشي"، والآخر عن "ڤيتو جينيزي"، وكلاهما دارت حولهما الشبهات باستلهام بوزو عرّابه من شخصيتهما، وأظن الآن بأنه استلهم شخصية دون كورليوني من الإثنين معاً ومزج بينهما ولكنه أخذ من شخصية ڤيتو جينيزي الحقيقية أكثر.



ڤيتو جينيزي في جلسة استماع أمام الكونغرس سنة ١٩٥٨

ورغم ان الفرصة لم تتح لي لقراءة الرواية حتى ذلك الوقت، وجدت نفسي أمام عرض مغرٍ من پارامونت ستوديو، بعد ذلك بأسابيع، لإعادة كتابة سيناريو الفيلم وإخراجه. وأظن بأن پارامونت عهدت إلي هاتين المهمتين لعدّة أسباب منها أن فيلمي (١٩٦٩)"The Rain People" أوصل إلى الشركة فكرة أني قادر على رسم مشاهد جادة ومؤثرة درامياً وفي الوقت ذاته غير مُكلّفة إنتاجياً، ثمّ أني كنت قد ثبّت إسمي في هوليوود بكوني كاتب سيناريو ناجحاً من كتابتي لفيلم "پاتون" مما عزّز ثقتهم بقدرتي على كتابة السيناريو بشكل جيد، هذا إضافة إلى أني أنحدر من أصول إيطالية وهذا قد يُجنبهم الكثير من المشاكل واللوم إذا ما أظهروا صورة الإيطاليين في الفيلم بكون معظمهم من رجال المافيا والعصابات، لذلك سيكون ربط اسمي بالمشروع كله عنصراً

مُخففّاً في حال شُنّت أي حمله ضده.

والغريب أنني وجدت نفسي في لُب المشروع دون أن تسمح لي الفرصة لأن اقرأ الرواية بعد، لذلك ما أن وصلتني الرواية حتى شرعت بقراءتها بلهفة ولكني لم أتمكن من إنهائها. فقد جاءت ردّة فعلي الأولى، حال قراءتي لها، بشعور هو مزيج من الدهشة والفزع، فلم يكن فيها أي شيء مما تخيّلته.

كانت الرواية تتمحور حول قصة الحب ما بين لوسي مانسيني، التي كانت على علاقة سابقة بسوني كورليوني، والطبيب الذي أجرى لها عملية جراحيّة لتضييق وتجميل مهبلها! لذلك كنت ميّالاً لرفض المشروع برمّته لعدم تناسبه مع ذائقتي الشخصيّة ورؤيتي للأفلام التي كنت أتمنى صنعها. ولكن ليس للشحاذين حق الاختيار كما يقولون، فقد كنت أباً لطفلين والثالث في الطريق، وكنت غارقاً بالديون التي كنتُ أعتبرها ديّة أدفعها لتحقيق أحلامي بإنتاج أفلام صغيرة، فنيّة ومستقلّة وقليلة الكلفة. وكان ذلك هو السرّ وراء تأسيسي لشركة American Zoetropes مع صديقي وشريكي العبقري جورج لوكاس الذي أخبرني بضرورة قبولي لعرض بارامونت خاصّة وأننا كنا نؤجل إعلان إفلاس شركتنا، وأن شريف الحي يهددنا بين الحين والآخر بأنه سيقفل باب الشركة بسلاسل حديدية إذا ما تأخرنا بدفع إيجار مكتب الشركة. فقبلت عرض پارامونت وما أدهشني هو أن ١٢ من مخرجي الصف الأول في تلك الحقبة كانوا من رأيي، وسبق لهم أن رفضوا المشروع، ومنهم طبعاً إيليا كازان الذي كان من أعظم مخرجي السينما حتى ذلك الوقت.

هكذا صار إخراجي للفيلم أمراً لا مفرّ منه، وذلك ما أجبرني على العودة لقراءة الرواية مرّة أخرى وبحذر أكبر هذه المرّة، وقلم الرصاص لا يُغادر أصابعي.

وفي تلك القراءة عثرتُ على الكنز الذي لم أجده في قراءتي الأولى للرواية.

قدحت في ذهني الفكرة بأن الرواية تحكي قصة الرأسمالية الأميركية عبر

رواية حكاية عن ملك جبّار له ثلاثة أبناء:

الأكبر (سوني) أخذ منه ولعه بالسلطة وقسوتها.

الثانـي (ألفريدو) أخذ منه سـماحة طبعه وما يشـبه طبيعـة الطفل في براءته وخوفه.

أما الثالث (مايكل) فقد ورث ذكاءه، دهاءه، وبرودة أعصابه.

هكـذا بدت لـي الرواية فجأة عن رحلة صعود مايكل إلى السـلطة، فرحتُ أبحـث عـن التفاصيل التي تدعم هـذه الثيمة، دون أن تفـارق بالي المعلومات التاريخيـة التي ترسـبت فـي ذهني بعـد قراءتي لتلـك الكتب القيّمـة عن تلك المرحلة. عندها عدت لاسـتخدام التكنيكات التي اعتدت على القيام بها كلما خطر في بالي تبني رواية أو كتاب ما لتحويله الى فيلم. فشغّلت قلم الرصاص وكتبـت على ورق الرواية انطباعاتـي الأولى وملاحظاتي وما بدا لي مهماً فيها حتى غصّت الرواية بالملاحظات ولم يبق فراغ لم أضع تصوراتي عليه، فقرّرت أن أصنع "دفتر أو سجل التوجيهات والملاحظات Prompt Book".

فعندمـا كنـت طالب كليّـة، أدرس المسـرح، كان من الأشـياء الكثيرة التي تعلّمتهـا هـو كيفية صنع "دفتر توجيهات" مما يسـتعمله المخـرج المنفذ أثناء العـرض المسـرحي، وفيه خطّـة العمـل كلها، من لحظـة فتح السـتارة وحتى إغلاقهـا. وفيها التوجيهات الكاملة من إضاءة ومؤثرات صوتية وصورية، منها يعرف متى يُشـغل هذه المعزوفة أو الموسـيقى التصويرة أو تلك، ومنها يعرف متـى يقـوم بالإظلام الكامـل أو الجزئي وقد صُفت جنباً الـى جنب مع الحوار وحـركات الممثليـن لكـي يجـري اسـتخدامها بالدقـة المطلوبة وفـي الوقت المحدد تماماً.

يصبح دفتر الملاحظات هذا، أثناء التنفيذ، المرجع الأساسي في كل شيء، فهـو الكتاب المقدّس الـذي عليك تتبع كل ملاحظة وكل همسـة وضعتها فيه بعد أن أشبعتها بحثاً وتفكيراً، لأنك لن تتمكن من نيل الصفاء الذهني ثانية في خضـم وقت التنفيذ ومئات العاملين يتطلعون إليك بانتظار إشـارة منك تدلهم

على ما يجدر بهم عمله!

قضيت ساعات طويلة لإعداد هذا الدفتر، قبل أن أجلس وأضع الرواية أمامي لأستل منها الصفحات وأختار ما يصلح منها للفيلم وأطوّعه بما يتناسب ورؤيتي له، جرّدت الكتاب من غلافه وفتحت الصفحات من الظهر ورحتُ أقص وألصق الصفحات على الدفتر. استغرقني ذلك العمل طويلاً ولكني كنت واثقاً من جدوى ما أفعله لأقلل نسبة الهفوات أثناء التنفيذ، أضافة الى انه سيصبح الخزّان الكبير لكل ما سيخطر في بالي عمله في الفيلم وكيفية عمله.

أطلقت عليه اسم "دفتر ملاحظات العرّاب"، طبعت ذلك على آلتي الطابعة ولصقته على أول صفحة فيه ثم كتبت التالي: "إذا عثرت على هذا الدفتر فأرجو منك إرساله على هذا العنوان وستكون هناك جائزة قيّمة بانتظارك!" فقد خفت على كمية الآراء الأفكار والملاحظات التي سأدونها فيه، والتي لن تكون موجودة في الرواية أو في السيناريو.

أخذت الدفتر العملاق ووضعته في الحقيبة البنيّة الغامقة التي اشتريتها خصيصاً له. حملت طابعتي "الأوليفيتي ليترا ٢٢" وحزمة أوراق لأطبع عليها وذهبت الى كافتيريا "پريسته" في "نورث بييچ" سان فرانسسكو. هناك جلستُ بعد ظهيرة ذلك اليوم لأنكب بالعمل على مشروعي.

واظبت على الذهاب إلى هناك يومياً تقريباً ولأسابيع عديدة. أجلس في ركنٍ قرب دليل التلفونات في مكان شبه معزول هناك، أنظر الى الناس وهم يدخلون ويخرجون، وراسي محنيّ على صفحاتي. أحببت ذلك كثيراً، فقد كنت أتهجى حلمي الخاص وأنا في قلب الضجيج الإيطالي اللذيذ، فقد كان معظم الزبائن من الايطاليين الذي اعتادوا على الصياح كعادتهم وهم يتبادلون الأحاديث اليومية بين بعضهم البعض. ولم يعدم الأمر من مرور فتاة جميلة تخطر غير بعيد عني فأرفع رأسي لأنظر إليها قبل أن أعود للغوص مجدّداً لأضيع في دوّامة أوراقي ودفتري.

قسّمت الرواية في دفتري إلى خمسة فصول، ثم قسّمت هذه الفصول إلى ٥٠ مقطعاً أو مشهداً، وكان هذا تقسيمي في المسار الذي اخترته للفيلم، وهو لا يتطابق طبعاً مع المسار الذي اختطه ماريو في بناء فصول روايته. كنت أتبع الحدث حتى نهايته، حتى يكتمل المشهد.

بترت حكاية لوسي مانسيني وطبيبها، وقصة حبهما كلها، ولم اعد للوراء لسرد تاريخ حكاية "جوني فونتاين" مع هوليوود واكتفيت بما يجري من احداثها بتزامنها مع الأحداث أخرى. أحببت قصة دون ڤيتو كورليوني في طفولته في صقلية ومن ثم شبابه وهجرته الى أميركا، ولكني قدّرت صعوبة تنفيذها خاصة وانني خضت حرباً ضد منتجي پارامونت باصراري على إبقاء زمن الأحداث في الأربعينات، وعلى أن يبقى مكانها وأماكن تصويرها في نيويورك، بينما كانوا مصرّين على تتبع السيناريو الذي لا أعرف من كتبه، والذي رفض ماريو المساهمة في كتابته، والذي جعل الأحداث تجري في السبعينات (حتى أنهم أدخلوا بعض الهيبيز كشخصيات فيه)، كما كانوا يريدون تصويره في سانت لويس تخفيضاً للميزانية والنفقات! إلا انني كنت مصرّاً على نيويورك فقد كانت نيويورك عندي واحداً من أهم الكاركترات في الفيلم، وكذلك طبعاً أصرّيت على أن يتم استحضار حقبة الأربعينات بكل غناها. ولا شك بأن هذين العاملين سيرفعان كلفة إنتاج الفيلم، لذلك مسحت فكرة تصوير حياة الدون المبكرة من بالي، كما مسحتها من الفيلم رغم غرامي بهذه الحكاية.

هكذا استبعدت أكثر من ثلثي الرواية، وأمسكت بما بقي لي منها وقلت لنفسي:

"هذا هو الجزء الذي الشغل عليه!"

وبدا عملي الفعلي بأن وضعت صفحة فارغة في مقدمة كل مشهد من المشاهد الخمسين التي رتبتها، وأخذت أسطّر ملاحظاتي عليها وفقاً للتبويب التالي:

١. نبذة مختصرة عن المشهد.
٢. الزمن والتوقيت.
٣. أسلوب التصوير ونبرته.
٤. جوهر المشهد.
٥. المزالق التي يجب عليّ تجنبها.

في النبذة المختصرة عن كل مشهد كتبت وصف الحدث وما يجري داخل المشهد من أفعال مثلاً: يعود مايكل الى البيت ويحكي مع أبيه عن الماضي وهو يأكل الپاستا... الخ.

أما عن الزمن فقد كنت أكتب سطراً واحداً أو مجموعة اسطر أضمنها ما يمكن أن نغني به المشهد من لمسات ترجع الى ذلك العصر وتلك الحقبة، فقد أوليت اهتماماً خاصاً لنيويورك في الأربعينات، خاصّة بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية وتأثيراتها، فقد كان يمكن أن تذهب الى محطة الباصات لتجد بأن نصفها من الذين جندوا في الحرب، ثم ان أميركا في الأربعينات كان لها ستايلها الخاص وهنالك الكثير من المظاهر التي يجدر عرضها في فيلم يفترض بأنه يصور تلك الحقبة، وهذه من الأشياء التي تعطي مصداقية أكثر للفيلم، ومن جهة أخرى تترك انطباعاً طيباً عند المشاهد.

عنصر آخر كان عليّ الاهتمام به بشكل أكبر لكوني مخرج الفيلم، وهو عنصر الصورة. وتيرة واسلوب تصوير كل مشهد فيه بما يتناسب مع هذا المشهد بشكل خاص، والفيلم بشكل عام. كيف سأتعامل مع العناصر البصرية التي بثتها الرواية ومن ثم السيناريو؟ وكيف يمكن إثراؤها بشكل أكبر؟

كنت أتخيل كل مشهد وأدوّن أفكاري عن كيفية تصويره. ما نوع الانفعال المراد إيصاله للمشاهد؟ كان من الواضح مثلاً أن العنصر البصري في مشهد زفاف ابنة الدون في بداية الفيلم قد اخذ مني وقتاً طويلاً وصفحات كثيرة لوصفه وتصميمه، وقد ساهم جهد عائلتي التي كانت تأخذني معها لحفلات أعراس بعض اقاربنا من ذوي الأصول الإيطالية عندما كنت طفلاً والكثير منه

بان في ذلك المشهد. والحقيقة أن قريحة ذاكرتي انفتحت فسطرت ملاحظات كثيرة، واضفت تفاصيل ولمسات وجدت طريقها للفيلم وأظن بأنها أغنت بعض مشاهده إن لم نقل معظمها.

أما في "جوهر المشهد"، أو الغاية من هذا المشهد فأعترف بأني استوحيته من الفصل الرائع في كتاب "توني كونر" "مخرجون في إخراجهم" "Directors on Directing"، والذي ذكر فيه الطريقة التي كتب فيها إيليا كازان ما كان يفكر به عن الغاية من كل مشهد قبل تصوير فيلمه "عربة أسمها الرغبة". يعتقد كازان بأن كل مشهد، في أي فيلم، عليه أن يؤدي وظيفة ما وإلا فليس هنالك من داعٍ للإبقاء عليه. فكان يختزل الغاية من المشهد بكلمة أو بكلمتين، فاذا لم يحققِ المشهد تلك الغاية حذفه أو طوّره حتى يوصل ما وُجدَ من أجله أساساً.

أما في المزالق، فكنت أتخيل أسوأ ما يمكن أن افعله وأنبّه نفسي للمخاطر التي عليّ أن أتجنبها أثناء التصوير والتي قد أنزلق اليها بكل بساطة ومن دون أن أشعر. باختصار؛ كل الأشياء التي يمكن ان تجعلني أصرخ أثناء مشاهدة الفيلم عند رؤيتها: "يا إلهي.. لا لا!"

ما أن انتهيت من كل ذلك حتى عدت الى الرواية، مرّة أخرى، وراجعت كل شيء من جديد، واضعاً لمسة هنا وملاحظة هناك مثل: "رشّة دم هنا"، "أضرب بوحشيّة هنا" أو أي من الأشياء التي كانت تتوارد على خاطري وأنا أتخيل المشاهد مصوّرة في ذهني أثناء إعادة قراءتي للرواية. دوّنت ملاحظات كثيرة، ووضعت لمسات أكثر، وفي الحقيقة أن كل ذلك جاء من ثراء ما وجدته في رواية بوزو ذاتها. وكلما زادت ملاحظاتي على مشهدٍ ما عرفتُ بأن هذا المشهد له أهمية خاصّة لذلك فهو بحاجة إلى عناية خاصّة أيضاً.

وكان مشهد قتل مايكل لسولاتسو واحداً من أهمها طبعاً وأكثرها امتلاء بالعلامات. كان من أهم المشاهد على الإطلاق، ليس بالنسبة للفيلم فقط، وإنما بالنسبة لآل پاتشينو لأنه المشهد الذي أثبت جدارته كممثل كبير فيه،

المشهد الـذي غيّر وجهات نظـر المنتجين فـي پاراموِنت ستوديو، وجعلهم يراجعون أنفسهم لأول مرة، ويعتقدون بأني لم أكن مجنوناً عندما كنت الوحيد الذي راهن عليه للعب هذا الدور منذ البداية!

ومـا لم أتوقع حدوثه آنذاك، هو هذا التأثير الخارق للحوارات اللذيذة التي وضعها ماريو على لسـان شـخصياته، وكيف حفظها الناس وصاروا يردّدونها مثـل «قـدّم له عرضاً لا يمكنـه أن يرفضه»، هذه الجمل التـي خطفها ماريو من فم أمه، فقد أخبرني بأنه استلهم جزءاً كبيراً من شـخصية العرّاب من شخصية والدتـه، فقد كانت امرأة عملية جداً ولديها القدرة على صياغة عبارات وجمل نافذة، بالغة التأثير، ويصعب نسيانها.

والحقيقة الأخرى هي أن لا علاقة لماريو بالمافيا، وقد استلهم روايته كلها من البحث في الكتب والمصادر ومن قراءة «أوراق ڤالاتشي»، وإنه لا يتحدث الإيطاليـة أصلاً، أما اسـم البطل الرئيسـي «دون كورليوني» فيُظهـر عدم دراية ماريـو بالكثيـر، فلا يمكن لأي إيطالـي أن يُطلق عليه لقـب «دون كورليوني»، يمكن ان يُصبح «دون ڤيتو» على أسـمه الأول، أما على اسـم مدينته أو اسـمه الأخيـر فهذا مـا لا يفعله الإيطاليون عادة. وذلك ما لم يكـن يعرفه ماريو فألّفه بنفسه ليصبح معروفاً للعالم كلّه كما ألّفه هو لا كما كان يمكن أن يكون!

ولكـن مُجرّد معرفة الملايين، بهذا الـدون، تُعبّر عن موهبة ماريو وعمقها، ولا شيء سواها.

لـولا قلقـي وخوفـي العميقين من هذا العمـل الملحمي لمـا لجأت لصنع دفتـر العـرّاب، فقـد كنت مرعوبـاً وأنا فـي طريقي للتحضيـر له، خاصّـة أثناء كتابتي للسـيناريو، ومن ثم تنفيذ أو اخراج ما هو مكتوب. فقد كان من السـهل علـيّ معرفة وتمييز الأداء الجيد من السـيء، وحتى لو عبـر علـيّ أثناء التصوير فيمكنني إصلاحه أو التغطية عليه فيما بعد، أما إذا كان الخطأ بالكتابة، فهذا هو الخطأ الذي لا رادّ له، الخطأ الذي لا يمكن إصلاحه، وذلك ما كان يخيفني.

فلطالما فكرت بأني لو اشـتغلت على القصة، ووضعتها في سـياق أو خطة

ما، ربما لنعمت بالنوم ليلاً، ولربما كنت أقنعت نفسي بأن ذلك سيكون مرضياً بما يكفي لإخراج السيناريو وتحويله الى فيلم لائق، ولكني كنت أتطلع الى عمل أفضل. وكنت قلقاً وما دفتر العرّاب إلا ردّ على هذا القلق الذي لم ينته إلا بعد أن انتهيت من انجاز دفتر ملاحظاتي فتفرّغت بعده لكتابة السيناريو.

اشتغلت على السيناريو دون أن أغادر سان فرانسسكو، وكلما أنجزت مجموعة من المشاهد بعثتها لماريو في نيويورك ليراجعها. كان ماريو يجري تغييراته أحياناً أو يكتب لي باقتضاب: «عظيم» ويكتفي بذلك. أرسلت له مرّة المقطع الخاص بكليمينزا عندما يقول: «تريد عمل الصاص؟ تأخذ الصوصج وتحميه على النار بدون دهن حتى يحمرّ قليلاً، ثمّ تضع عليه الثوم» فكتب لي: «فرانسس: رجال المافيا لا يحمّرون أي شيء عند طبخهم، إنهم يقلونه بالدهن».

كان كثيراً ما يخرج بأفكار جديدة ووجهات نظر مختلفة. وكان تعاوننا طيباً ومثمراً.

تجمعت مواهب كثيرة وخلاّقة في مكان واحد وفي زمان واحد لتخلق هذا الفيلم الذي أردت له أن يصبح واحداً من كلاسيكيات السينما منذ البداية ليصبح إرثاً حقيقياً وثميناً لي ولعائلتي وللسينما ذاتها. وذلك ما تحقق بفضل هذا التجمع الخارق للموهوبين الذين ساهموا في صناعته وقدموا أروع ما فيهم له. وما لا يمكن أبداً انكاره هو أن العرّاب كان من خلق ماريو بوزو، من روعة خياله وقدرته على الكتابة.

ما أن عُرض الفيلم حتى وجدنا أنفسنا وقد أصبحنا نجوماً، وفي واحدة من الحفلات مررت بمجموعة من الرجال الذين بدوا لي وكأنهم خرجوا توّاً من أحد مشاهد الفيلم. وقفوا يحيّون الفيلم ويُحيّونني، ثم اقترب مني أحدهم وقال لي بلهجة إيطاليّي نيوجيرسي الأقحاح ليذكّرني بماريو:

«تذكّر بأنك لم تصنعه، وإنما هو الذي صنعك!»

شكراً ماريّو!

الفصل الخامس

العرّاب: التراجيديا المُلهمة

أنغوس فليتشر

كان مُخططاً لفيلم العرّاب أن يوضع في خانة أفلام العصابات الرخيصة، ولكن انتهى به الأمر أن يقود ثورة سينمائية لم تشهد هوليوود مثلها من قبل، فقد كانت السيناريوهات الأولية التي وُضعت للفيلم ذات أسس باهتة ومليئة بالكليشيهات التي جعلت ١٢ من المخرجين الكبار يأنفون عن إخراجه؛ وذلك ما دفع پارامونت ستوديو لأن توكل إخراجه الى مخرج شاب امتلأ رأسه بالأفكار الجديدة، مُخرج متمرّد حدسَ بأن الأوان قد آن لتحطيم الشغل التقليدي والسطحي الذي دأبت عليه هوليوود، وصار من الحتمي تحديثها.

وكان الوقت ملائماً جداً.

فقد كان نظام هوليوود القديم، الذي نجح في صنع أفلام مثل «كازابلانكا»، قد وصل الى طريق مسدود، مما أدخل هوليوود في أزمة فنيّة حادّة، إذ كان كل المنتجين والعاملين في السينما يشعرون بالهوّة الآخذة في الاتساع ما بين أفلام هوليوود والمُشاهد المُعاصر، خاصّة من الجيل الذي عاش مظاهرات الشباب في أواخر الستينيات؛ الجيل الذي اعلن رفضه للوضع القائم كله بما فيه أفلام هوليوود، فاستنفذ القائمون على الإنتاج السينمائي كل محاولاتهم لجذبه لقطع التذاكر والدخول لمشاهدة أفلامها وجرّبوا كل أنواع الأفلام الغنائيّة والملحميّة، أفلام الأكشن والميلودراما، ولكن بلا جدوى.

هكذا عاشت هوليوود تحت وطأة الإحساس بالتهديد بالإفلاس المادي بعد الإفلاس الفنّي والإبداعي. وذلك ما فتح الطريق للمخرج الشاب «فرانسس فورد كوپولا» الذي صوّب أنظاره لاستلهام تجارب السينما الأوروبية التي

كانـت غنيّة فنياً آنذاك، وسـرق منها ابتكارين أساسـيين، ليوظفهمـا في فيلمه: الواقعيـة الإيطاليّـة وموجـة السـينما الفرنسـية الجديـدة أو مـا أطلـق عليها بـ «السينما الطليعيّة».

اسـتبعدَ كوپـولا أولاً أجواء هوليـوود المُصطنعـة والتصويـر بالپلاتوهات وداخـل السـتديوهات، وأسـتعاض عنهـا بالتصويـر فـي الأماكـن الطبيعيّـة ليضفي على أجواء الفيلم لمسـات واقعيّة. ثم اسـتبعد الوضوح الزائد بتصوير المشـاهد وتخلّى عن اللقطات الكبيرة والزوم إن مُفضلاً عليها رسم هالة على الشـخصيات وتوظيـف الظـلال التـي أضفت شـيئاً من الغمـوض طغت على الطريقة التي صُوّر بها الفيلم كله.

وذلـك ما فعله أيضاً في مُعالجته للسـيناريو؛ إذ أبقى على الغموض والهالة التـي بثّها ماريّو بوزو في شـخوص روايته، ولـم يحاول المـسّ بتعدد الطبقات والمستويات التي اشتغل عليها بوزو وأبقى على تعقيداتها كما هي في الرواية، وكما هي في الواقع أصلاً، بل وعزّز ذلك الغموض وعمّق في تلك المستويات علـى الضـد مما كانـت تفعله هوليـوود في نهجهـا الدائم، إذ كانـت توغل في تبسيط تلك الشخصيات والأحداث حتى تصل الى تسطيحها.

أما تأثيرات السينما الفرنسية الجديدة فقد بانت واضحة على طريقة إخراجه للمشـاهد، إذ تبدو بعض المشـاهد وكأنها لوحات حيّة، كلاسـيكيّة ومرسومة رسماً وقد ركّز فيها على الأضواء والظلال وبثّ فيها ألواناً بنسب مميزة لتخلق انطباعات محدّدة عند المشاهد ليضمن تأثيره غير المباشر على ذهن المشاهد سواءً بشكلٍ واعٍ أو غير واعي. وهو ما فعله في تناوله للقصة ذاتها، فقد استثمر الكثيـر من كثافتهـا، تداخلهـا وغموضها، لكي لا يسـتقرّ ذهن المشـاهد على انتقـاء معنى واحد وإنمـا حزمة من المعاني المتضاربة، وهـو ما قاد، بالنتيجة، الـى أن أذهلـت المشـاهد وأبهجتـه، ذلك المُشـاهد الذي رأى فـي آخر الأمر حكاية عائلة مرسـومة بأبعاد واقعية من جهة، ومركّبة نفسـيّاً ومتداخلة عاطفيّاً مـن جهة أخرى، تجربة أعطت نكهة مختلفة لعالمه الخارجي؛ تجربة كشـفت

بُعداً إنسـانياً جديداً لم يكن يتصوّر بأن هوليوود قادرة على الإمسـاك به، قادرة على حدسه، ملامسته أو قادرة حتّى على مجرّد التطرق إليه.

كان ذلـك، بالنسـبة للسـينما الأميركية في أوائل السـبعينات، فتحـاً جديداً، إلا إنـه في الحقيقة لم يكن جديداً على التراث الإنسـاني، فقد نهل ماريّو بوزو من الأصل، أو من أصـول التراجيديا التي أبدعها أجداده الرومان (الإيطاليّون الآن) والإغريق؛ إذ أعاد العرّاب صناعة التراجيديات القديمة، وألبسها قبّعات وسـلوكيات عصابات المافيـا ذات الأصـول الإيطالية في أميـركا الأربعينات والخمسينات، فأهدى الجمهور نسختهم الأميركيّة من هاملت أو أوديب.

والنتيجة كانت نجاحاً باهراً.

فسـرعان ما أصبح العـرّاب الفيلم الأكثر إقبالاً في تاريخ السـينما، متجاوزاً فـي ذلـك «ذهب مع الريـح» و«صوت الموسـيقى»، وقد حجـز مكانه كواحد مـن كلاسـيكيات السـينما العالمية الأكثر قرباً من المشـاهد في موسـيقاه، في «أفيهاته»، وفي تقليد حركات أبطاله.

ولتلمّس العناصر التراجيدية في فيلم العرّاب، سـنبدأ بقراءته من النهاية؛ أو بالأحرى من المشـهد الأخير من جزئه الأول، فهو الجزء الذي تكتمل فيه كل عناصر التراجيديا الإغريقيّة التي وصل الفيلم الى ذروتها عندما ينجح «مايكل» (آل پاتشينو) باعتلاء عرش أبيه الذي لم يكن يرغب باعتلائه على الإطلاق.

يبدأ المشهد بوصول خبر مقتل زوج أخت مايكل ويتناهى الى سمع «كاي» (دايـان كيتون) بأن زوجها مايكل هو الذي أمر بتصفيته، فتذهب لتستفسـر منه لتتبيّـن صحّـة الخبـر، إلّا أن مايكل يأمرها بأن تكفّ عن سـؤاله عمّـا يفعله أو مـا يقوم بـه لإدارة أعماله وأعمـال العائلة، ثـم يفقد أعصابه عليهـا عندما تلحّ عليه بالسـؤال. يغادرهـا ليدخل غرفة نرى من فتحة بابها رجـال أبيه يصطفّون فـي طابور ليقبلوا يـده ويعلنوا ولاءهم له، الواحد بعـد الآخر، وهم يخاطبونه باسـم والده «دون كورليوني»، نراهم من فتحة الباب وهم يفعلون ذلك، حيث تقف كاي فاغرة فمها دهشة، غير مُصدّقة لما تراه، إذ ترى مايكل وقد بدا ظلام

الغرفة يلفّه، قبل أن يتقدم أحد تابعيه ليغلق عليه الباب دونها، يغلق عليه الباب ليدخل في مملكة عالمه السرّية.

هكذا جعلت السلطة من مايكل نوعاً من إله، إله وثني يعبده أتباعه من أبناء الجالية الإيطاليّة في أميركا وكأنهم بذلك يُحيون تقاليد أجدادهم الرومان الذين سبق لهم وأن انحدروا من تلك البلاد قبل قرون طويلة. إن الرومان يؤمنون بأن الرجل الذي يمتلك سلطة كسلطة القيصر من حقه أن يعتبر نفسه إلهاً، وان أعظم الآلهة في البانثيون الروماني لم يكن إلهاً أميناً، كريماً وصادقاً، وإنما كان جوبيتير إله العنف والغزوات، الإله الذي يأخذ ما يرغب به ويريد



جوبيتير في الميثولوجيا الرومانية

بالقتل والاغتصاب، ولا يهمّه بأن يُعامل زوجته بالحسنى أو أن يكون صريحاً ومخلصاً لها، فهو يعتبر أن الكذب والخداع هما جزء لا يتجزأ من إلوهيته، لأنه أولاً وأخيراً صاحب أكبر سلطة على وجه الأرض فمَن بإمكانه مساءلته؟ ولماذا عليه أن يشرح أو يفسر أو يبرّر أو يقنع أي أحد وهو الوحيد القادر على وضع الدساتير ونقضها، الوحيد القادر على تحقيق العدل كما يراه وليس كما قد يراه أي أحد غيره، وهو الوحيد القادر على منح الثواب وفرض العقاب أو العفو عنه ونسيانه وكأنه شيئاً لم يكن!

أما كيف كان ينظر الرومان الى آلهتهم، فهو ما نطلق عليه اليوم «ذروة التراجيديا» أو قمتها "The Tragic Sublime" ، وهي تتحقق بامتزاج الرعب بالتأمل؛ إنه ذلك الإحساس الذي يداهمكَ وأنت تقف على قمّة الجبل وقرب حافته، بينما تبدأ أعمدة الظلام السود بالهبوط كستائر حديدية لتجلّل كل شيء من حولك فتشعر بالانذهال من الطبيعة واتساعها، من قوتها وجبروتها، وتحسّ بضآلتك إزاءها، ذلك هو شعور الرومان وهم يلمحون جوپيتر وهو يصارع العواصف التي تهب نحوه؛ هكذا ينظرون إلى إلوهيته الهابّة من وراء الغيوم الهادرة، يرونها في البرق المتصاعد منه وهو يصدّه ليسفر عن نفسه لهم وهو بكامل جبروته.

وهذا هو الإحساس الذي نلتقطه ونحن نرى نهاية العرّاب، الشعور الذي يداخلنا ونحن نلمح هالة غير إنسانية تهبط على مايكل لتحيله الى كائن آخر، كائن قطع صلته بنا، كائن أقرب إلى الإله الذي يمد يده ليقبلها مريدوه وكأنه استسلم لقدره حتى أنه لم يعترض عندما عزلوه عن زوجته وعنّا فهو منذ تلك اللحظة بات حبيساً خلف جدران سلطته.

والسؤال هو: كيف تمكن السيناريو من إيصالنا الى هنا؟ إلى هذه اللحظة التي لا تبتعد سنتيماً واحداً عن سياق أحداثها؟ كيف صاغ ومن ثمّ ملأ رؤوسنا وأقنعنا بهذا الحس الملحمي الذي أوصلنا إلى ذروة التراجيديا أو قمّتها دون أن نعرف؟

لقد بدأ الفيلم بتعريفنا بعالم القصّة قبل أن يُدخلنا في خضمها. فذلك العالم الذي شاهدناه في بداية العرّاب هو ذاته العالم الذي شاهدناه في نهايته. فواحدة من أهم خصائص الحكاية التراجيدية أن عالم القصة هو الذي يغلب البطل، لذلك كثيراً ما يُحيلنا المشهد الأخير إلى المشهد الأول. وهكذا، فكما انتهى فيلم العرّاب ليصل الى قمّة التراجيديا، فإنه في الحقيقة سبق له وأن انطلق منها والفرق هو في تغيّر البطل في تلك الرحلة التي تقوده للتحول من الضد الى الضد. ففي هذا العالم نجد رجلاً واحداً هو القانون، هو العدالة وهو الرحمة، لذلك فأن دوره الحقيقي لا يكمن في ذاته وإنما في عالم القصة التراجيدية وضروراتها.



بوناسيرا

وللتعرّف على دور هذه التراجيديا نجد أن أول وجه نلاقيه في عالم العرّاب هو وجه الحانوتي «بوناسيرا» الذي جاء الى العرّاب لاجئاً يطلب القصاص ممن اعتدوا على ابنته. ولكن لماذا نرى بوناسيرا فقط، وهو الشخصية الثانوية، في اللقطات الأولى من الفيلم ولا نرى «دون ڤيتو كورليوني» (مارلون براندو) الحاضر معه منذ البداية في نفس المشهد؟

لماذا يُفتتح الفيلم بشخصية ثانوية؟

لنفس السبب الذي ينتهي فيه الفيلم بغلق الباب على مايكل بعد أن يبتلعه ظلام الغرفة. لأن أفضل طريقة لتسريب الشعور بالقدسية تأتي بإخفاء الإله عن الأنظار. فكلما نظرنا إلى شيء أو أحد بشكل مباشر، نكون قد خبرنا ملامحه وتفاصيله فتنزاح هالة القدسية والغموض عنه، وكلّما تكاثفت الظلال على أحد كلّما تصاعدت قدرته على الإلهام.

خفف السيناريو فيما بعد من هذه الهالة حالما حقّق مراده منها، وتابعنا بوناسيرا وهو يروي حكايته عن خيبة أمله بالحلم الأميركي الذي تبيّن له بأنه مجرّد كذبة، فبعدما منح بوناسيرا ابنته الوحيدة حريتها لأن تسلك سلوك ألأميركيات بحسب نمط الحياة الذي اختارته، عوملت بالمقابل كأي حيوان، استبيحت واغتصبت وأهينت من صديقها الأمريكي وشلّته دون أن ينصفها القانون، وها هو قد جاء الآن إلى دون ڤيتو كورليوني، في ليلة زفاف ابنة الدون، ليطلب منه تحقيق العدالة.

تؤسس حكاية بوناسيرا لقصة عالم العرّاب، وتدخلنا فيه دفعة واحدة. فهذا هو العالم الذي فشلت فيه الديموقراطية الجديدة، كما فشلت فيه القديمة من قبل، فرغم أننا كلّنا نودّ لو آمنّا بالطبيعة الإيجابية والمسالمة للإنسان؛ كلّنا نودّ لو نؤمن بأن هذا الانسان يستحق أن يحيا بحريّة، إلا أن النتيجة بالواقع كانت كابوساً، فبلا قوة غاشمة تحمي هذا الإنسان من سطوة غرائزه، سينحدر الى حيوان أو ما هو في مصاف الحيوان. لذلك، ولوضع الأمور في نصابها، بات لزاماً علينا التخلي عن قوانين الديموقراطية الأمريكية، لنُحل محلّها سلطة العرّاب، الأب الروحي، وأن نُسلّم بالعودة إلى تلك الأيام التي كنا نمنح فيها ثقتنا لرجل قوي قادر على حمايتنا، رجل هو بمثابة القيصر/ الإله القادر على حماية حقوقنا، أو استعادتها إذا ما سُلبت منّا.

وتلك هي حكاية «عالم العرّاب».

إنه عالم مظلم، حيث الناس وحوش بطبيعتهم وطبائعهم، لذلك ما علينا غير أن نلجأ الى الوحش الأقوى فيهم، أو أن نحتمي بسلطة أقوى وحش

يمكننا العثور عليه. وهو في ذلك يشترك مع الكثير من الأفلام التي تدور حول الطبيعة البشرية، ومن وجهة نظر الرومان خاصّة، حيث نبدو بطبيعتنا حيوانات ضالّـة، عنيفـة ودمويّة، ضائعة ولا خـلاص لنا من طبيعتنا المدمّـرة هذه إلا أن نصطفـي رجلاً جبّاراً نلقي عليه صفة الإله ابن الإله، والذي نذره الرب ليصبح أبانا الروحي!

مـن هنا يبدأ العـرّاب، وهنا ينتهـي أيضاً، مجسّـداً هذه السـلطة التراجيدية ومضخّمـاً إيّاهـا بعـض الشـيء، فهو إنما يُحشّـد الإشـارات لهـذه التراجيديا الملحميـة ليوصلهـا إلـى ذروتها مصـوّراً التاريـخ الذي يعيد نفسـه. ولكن أن يبـدأ الفيلـم بنفس العالم الذي ينتهي به لا يعني بأن لا شـيء هنـاك يحدث ما بيـن البداية والنهاية، فما أن يُرسـي السـيناريو أسـس هذا العالـم حتـى يُقدم لنا بطلـه التراجيدي الـذي يرفضه، يزدريـه، ويقف على الضد منـه، وذلك البطل التراجيدي هو مايكل (آل پاتشينو) بالطبع.

فمايـكل هـو ابن دون ڤيتـو كورليوني الـذي وُلدَ من لحمه ودمـه وجيناته، ولكـن بدلاً مـن أن يقدّم لنا الفيلم مايكل بوصفه ابن أبيه، ارتأى أن يُعرفنا على مايكل، بحذر شديد، بوصفه الابن اللا منتمي، الابن الخارج عن سياق العائلة والذي يقف أحيانا ضد أعمال عائلته وسلوكياتها.

أول إشـارة تأتـي فـي الفيلم عـن مايكل عندمـا ينتهي الأب مـن حواره مع بوناسـيرا في المشـهد الافتتاحي، فيخرج الى الحديقة لينضـم إلى العائلة التي تصطفّ أمام كاميرا مصوّر محترف لتلقط صورة تذكاريّة تؤرخ لـمّ شمل العائلة فـي تلك الليلة التاريخية، ليلة عرس ابنة الـدون الوحيدة، فيلاحظ الدون عدم وجود مايكل، عندها يأمر الدون بتأجيل التقاط الصورة بإشارة من يده:

«ليس بدون مايكل»

ممـا يعكـس مكانة مايكل، وأهميته، بالنسـبة لأبيه على الأقـل. فلماذا أراد السـيناريو أن يبيّن لنا بأن مايكل كان ولداً عاقّاً لعائلته إذن، ثمّ يصوّر لنا مايكل وقد جاء إلى حفل زفاف أخته وهو بكامل قيافته العسكرية مرتدياً بدلة المارينز



الرسمية وعلى صدره وسام استحقاق نالـه تكريمـاً لبطولته فـي واحدة من الحروب التي خاضها على الأقل؟

سيبدو ارتداء مايكل للبدلة العسكرية شيئاً عابراً لولا إشارتها الحاسمة إلـى أن ولاء مايكل ليس لعائلته، ولا لأبيـه، وإنما للبلاد التي وُلدَ وتربّى فيها، وذلـك بحـد ذاته يمثّل تحدياً سـافراً لسـلطة الـدون التي تعرض نفسـها بديلاً عـن هـذه الدولة. وموقـف مايـكل هـذا يذكرنـا بالديموقراطييـن الأوائل في أثينا القديمة، عندما شنوا حروباً على الارسـتوقراطيين الذيـن ورثوا ثرواتهم وألقابهـم من سـلالاتهم، فطالـب الديموقراطيون بتأسـيس دولة مسـتقلة عن سـلطة النبـلاء، تقوم على حرّيـة المواطنة وأن تحفظ كرامته من بطشـهم. ففي تلـك الديموقراطية يصبـح الكلّ أخوة وأخـوات بالمواطنة وليـس بصلة الدم وبغض النظر عن الأسرة أو السلالة التي ينحدرون منها.

إلا ان الصراع ما بين الولاء للعائلة والولاء للدم معضلة لم يجرِ حلّها لذلك تناولهـا الكثيـر من الكتـاب والفنانين في أعمالهـم وما «أنتيغونـا» إلا نموذجاً واحداً من نماذجها.

وقد وُضعت المواجهة التراجيدية ما بين الولاء للعائلة والولاء للبلاد الديموقراطية في الفيلم بتجسيدها الكامل عبر تاريخ مايكل العسكري. فتطوّع مايكل وانضمامه لسلاح المارينز يعني أنه منح ولاءه لديموقراطية البلاد، فغامر بحياته من أجل ما هو أكبر من أسرته، خاض الحرب جنباً إلى جنب مع أناس لا صلة دم له بهم وقد لا يلتقي بهم ثانية أبداً، فما جمعه معهم هو المبدأ وليس الروابط العائلية. لذلك فان حمله لهذا التاريخ العسكري يمثل التهديد الأخطر على سلطة والده. لذلك فان مجيء مايكل، الى حفل زفاف أخته، مرتدياً بدلة المارينز ومتأبطاً ذراع أميركيّة بيضاء، لا تمت للعائلة بصلة، كان التعبير الأكبر والأعمق عن تمرده، وكأنه بذلك يبصق على سلطة تلك العائلة ويعلن احتقاره لها. وبالتالي فان جلّ ما يخشاه هو أن يضطر يوماً لأن يسقط رهينة لهذه السلطة، والأدهى طبعاً فيما لو حلّ محل أبيه وأصبح دوناً آخر، وهو ما سيحدث في العرّاب بالطبع، لأنه تراجيديا وفي التراجيديا يحدث أقسى ما يخشاه البطل، تسوقه في ذلك سلطة القدر، الظروف، أو العالم الذي يحيا فيه؛ العالم الخارجي المناقض تماماً لعالمه الداخلي، وذلك هو جوهر الصراع الذي تقودنا لها التراجيديا لتوصلنا إلى واحدة من ذرواتها.

لذلك يعزل مايكل نفسه عن العائلة وهو يروي لـ كاي بعض الحكايات الصغيرة عن أبيه ونشاطات أسرته لينهي حكايته قائلاً:

«هذه عائلتي، وليس أنا»

ولكن كيف تمكن السيناريو من تحويل مايكل من «تلك عائلتي وليس أنا» إلى دون كورليوني جديد في النهاية تحت أنظار كاي وانظارنا؟ حقق ذلك باستخدامه أكثر الروابط بدائية: رابطة الدم، ثم عزّزها بالرغبة والحاجة إلى الانتقام، فلا شيء يمكن أن يلمّ شمل عائلة مثلما يفعل الانتقام، وعندما يمسّ أحد عائلتك فلربما ترد له الصاع صاعين، وتفعل ما هو أفظع به وبعائلته، ذلك ما يُسمونه في العرف الإنساني عدالة، وذلك ما طلبه بوناسيرا في مشهد الفيلم الافتتاحي، فقد أطلق القاضي (ممثل الدولة الديموقراطيّة وحاميها) سراح

الشبان الذين اعتدوا على ابنته لفساده، وجاء يتضرّع لدون كورليوني لكي يحقق له العدالة التي عجزت أعتى الديموقراطيات عن تحقيقها له.

ذلك ما جعل العالم في العرّاب يبدو معكوساً، فبدلاً من أن يبدّد نظام الدولة، ويقطع صلة الدم وأواصرها، ويكسر حلقة الانتقام المغلقة، يحدث العكس، إذ تعجز الدولة -بسبب فسادها- فلا يبقى لبوناسيرا، ومن ثم لمايكل، غير أن يعود إلى الأسرة كملجأ أخير، ليحقق له دون ڤيتو كورليوني العدالة التي طلبها وتمناها، كما ينتهي مايكل بالقبول بتسلّم سلطة الأب ويتلبّس أهاب ألوهيته.

أقنعنا الفيلم بهذا التحوّل عبر مسار طويل، قادنا فيه لنحيا تحوّلاته كلها خطوة خطوة، ومع كل خطوة كنّا نرى مايكل ينفصل عن ذاته أكثر فأكثر، فرأيناه وهو يبتعد عن قيمه، قيم المجتمع الأميركي الديموقراطي، القائم على سلطة القانون، لينجر إلى لعنة الانتقام الملتصقة برابطة الدم.

ولأنه ليس هنالك انتقام من دون ضحيّة، لذلك ينتقي أن يكون الأب هو الضحيّة.

كيف تجعل من زعيم مافيا ضحية؟ يجري ذلك ببساطة عندما تُعرّف المشاهد على عدو أكثر بشاعة منه. هكذا عرّفنا العرّاب على تاجر الكوكايين، وجعل دون كورليوني يرفض التعامل معه، ويقف معارضاً لتنفيذ مشروعه، فيتحول في أعيننا إلى بطل، ولا تكتمل البطولة بلا تضحية، لذلك يأتي مشهد إطلاق النار عليه وتقافز حبّات البرتقال من حوله ثم تهاويه على سيارته قبل أن يسقط على الأرض مُضرّجاً بدمه ليكسب أعلى درجات تعاطفنا معه.

ثم يتعزّز احساسنا بجسامة تضحيته عندما يتعرض للخيانة وهو راقد على فراشه في المستشفى، إذ يُفاجأ مايكل وهو يجده وحيداً عندما يذهب ليزوره في المستشفى، ويكتشف بأن ضابط الشرطة المرتشي قد أمر كل رجاله بمغادرة المستشفى وترك الدون وحيداً فيها ليتسنى لشريكه تاجر الكوكايين بأن يرسل رجالاً لقتله والتخلص منه نهائياً، وكاد ذلك أن يتحقق لولا وصول مايكل إلى موقع الجريمة التي كانت على وشك الوقوع في اللحظة الأخيرة،

تلـك اللحظـة التي ستسـاهم هي الأخرى في سـوقه لقـدره التراجيـدي الذي شهدناه في المشهد الأخير.

يخفي مايكل والده في غرفة أخرى، ثم يطلب من «أنزو» أن يُرعب أي أحد يتقرّب من المستشـفى بإيهامه بأنـه يحمل تحت معطفه مسدّسـاً. هكذا يقفان ببـاب المستشـفى متظاهريـن بأنهما يحملان سـلاحاً لـم يكن غيـر قبضاتهما المشدودة في جيبي معطفيهما. والعبقرية في هذا المشهد بأن مايكل لم يُصبح أحـد رجال عصابة أبيه، وإنما تظاهر بأنه كذلك بتقمّصه لدور رجل العصابات دون أن يخون ضميره الأميركي، فهو لم يكن يفعل أي شيء خارج عن القانون، لم يعتدِ على أحد، وبالعكس فهو هنا يصحّح ما فعله ضابط الشـرطة الفاسـد، المرتشـي، الذي ترك الدون المصاب برصاصات قاتلـة وحيداً في مقابل عدم تعاونه ووقوفه في وجه «سولوتسـو» تاجر الكوكايين لأنه يخشى على مستقبل الأطفال إذا ما استسـهلوا تعاطيه لو سهّل لهم أمور توزيعه. فقد كان مايكل في المكان المناسـب، وفي التوقيت المناسـب ليدافع عن أبيه كما دافع عن بلاده من قبل، ولكن بقبضة فارغة هذه المرّة.

بهذه الخطوة، وما تبعها من ضرب الشـرطي الفاسـد له وكسره فكه وتطافر بضعـة أسـنان من فمـه، ينغـرز مايكل أكثـر فأكثر في رمـل عائلته الـذي يأخذ بابتلاعه لتتوالى محرّضات الانتقام وتتكالب على رأسه الواحدة بعد الأخرى؛ فيفقد زوجته الصقلية الجميلة التي تلقى مصرعها وهي تشـغل سـيارته وكأنها فدتـه بروحها إذ كان هو المقصود بعملية الاغتيال، يفقد أخاه الأكبر «سـوني» الذي يقتل في سـيارته شـرّ قتلة، ليأتـي ردّه أخيراً وبعد عودتـه إلى أميركا وقد تعمّد بالدم، وليعلن بسـلوكه بأن العين بالعين والسـن بالسـن، وقد آنت لحظة انتقامه من كل أعداء أسرته.

ولكن المنتصر الحقيقي هنا لم يكن مايكل، وإنما العالم الخارجي الذي ما زال يكرهـه، بل وتضاعف كرهه له، لأنه دمر في طريقه مايكل الذي كان، بطل المارينـز المؤمـن بالبلاد وديموقراطيتهـا، العالم الذي لم يحولـه إلى إله على

نمط أبيه فقط، وإنما حوله إلى إله أكثر شراسة وقسوة منه، وهو في ذلك يؤدي دوراً خارجاً عن إرادته، دوراً لم يختره وانما ساقه قدره التراجيدي إليه خاصّة بعد مقتل أخيه الكبير سوني كورليوني (جيمس كان)، وعدم صلاحية أخيه الأكبر منه «فريدو كورليوني» (جون كازالي) بسبب تكوينه النفسي والعصبي. لذلك لم يبق من يقع على كاهله حمل الأسرة وأعمالها وارتباطاتها أحد غيره.

إنها تراجيديا موغلة بكلاسيكيتها، تراجيديا «مات الملك، عاش الملك»، تراجيديا «عاش الزعيم» الذي لن يختلف كثيراً عمّن سبقه.

الفصل السادس

نصف قرن من العرّاب

جلال نعيم

«لـم أعمـل فيلماً بجـودة العرّاب، إنني لـم أحلم أو أطمح أو أجـرّب أن أصنع فيلماً مثله.»

«ستيڤن سپيلبرغ»

سارع مُدراء پارامونت ستوديوز للتخطيط لصناعة الجزء الثاني من العرّاب قبل أشـهر من إنجاز الفيلـم الأول وعرضه، إذ تعاقدوا مع بـوزو لكتابة الجزء الثاني، وانتظروا كوپولا الذي كان مشغولاً بتصوير المشاهد المتبقية من الفيلم فـي صقليـة حيث فرّ مايكل، وما أن عاد في أواخر آب/ أغسـطس حتى هرعوا لمُفاتحته بالمشـروع، إلّا أنه تحجّج بانشغاله بمرحلة ما بعد إنتاج الفيلم الذي بين يديه أولاً، وذلك ما أثار قلقهم.

وظلّ احتمال عمل كوپولا على الجزء الثاني مُعلّقاً.

الوحيـد الـذي أعلـن رفضـه القاطـع كان آل رودي، المُنتـج الـذي أنهكته الصعوبـات التـي واجهته لإنتاج الفيلم خاصّة معاناتـه مع (الهؤلاء) كما أطلق عليهم مرّة، ويعني (المافيا على الأرض وليس مافيا الفيلم طبعاً) إذ قال:

«لقد كنـت محظوظاً بما يكفي لأن أعبر كل تلك المواجهات والصعوبات وأن أكسـب ودّ وثقة الجميع وأن اخرج دون أن أغيض أي طرف من الأطراف حتـى نهايـة المشـوار. لذلـك عندمـا طلـب منـي روبـرت إيڤانـس العمل في

السلسـلة قلت له: اشـتغلوها بدوني. فلم يكن لديّ الرغبـة بالتعامل مع هؤلاء مرّة أخرى!»

ولم يذكرهم بالاسم طبعاً!

أمضـى آل رودي العـام الذي تلا انجاز الفيلم الأول متنقلاً من بلد إلى آخر قائداً الحملة الترويجية للفيلم، فقد كان-بلا شك- واحداً من الفرسان الثلاثة للفيلم ومن صنّاعه بعد بوزو وكوپولا.

وخـلال السـنوات التي تلـت انتاج فيلم العـرّاب أنتج ما يزيـد عن الثلاثين فيلمـاً منهـا "The Longest Yard" (١٩٧٤) و "Million Dollar Baby" (٢٠٠٤) الذي رُشّـح لأكثر من جائزة أوسكار وحصل على جائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج لكلينت ايستوود.

ما زال يحيا في نيويورك وقد بلغ الثامنة والتسـعين في مارس/ آذار من هذه السنة ٢٠١٨.

قبـل يـوم افتتاحه فـي ١٤ مـارس/ آذار ١٩٧٢ فـي نيويورك سـيتي، حقق العـرّاب- الذي لـم تتعـدّ كلفة إنتاجه ٦٢ مليـون دولار- ١٥ مليون دولار من إيجـاره لأكثـر من ٤٠٠ دار سـينما فـي أميركا فقط، كمـا حطّم أرقاماً قياسـية بحجم الإقبال على مشـاهدته داخل أميركا وخارجها، وفي الأسبوع الأول من عرضه ارتفعت أسـهم الشركة المالكة لپارامونت من ٧٧ سنت للسهم الواحد إلى ثلاثة دولارات وثلاثون سنتاً للسهم.

واستُقبل الفيلم بحفاوة يندر أن تتكرّر مع أيّ فيلم آخر عبر التاريخ من قبل الجمهور والنقّاد والعاملين في حقل السـينما على حدّ سـواء، وما زال مُحافظاً على مكانته تلك لحدّ الآن.

رُشّـح الفيلم لسبع جوائز أوسكار ونال خمسـة منها في سابقة تاريخية هي الأخـرى، خاصّـة وأن الجوائز لم تكن بالعدد الذي وصلت إليه الآن، إذ كانت أقل وأكثر محدودية.

حصل مارلون براندو على جائزة أفضل ممثل إلا انه قاطع الجائزة وأرسل

ممثلة وناشـطة من سـكان أميركا الأصليين لاسـتلامها عنه مع رسالة يُعلن بها شجبه للصورة التي تعاملت بها هوليوود وأظهرت فيها الهنود الحمر.

أما آل پاتشـينو فقط قاطع حفل الأوسكار هو الآخر ولكن لسبب آخر؛ فقد رُشح لنيل الأوسكار لأفضل ممثّل مساعد وليس لدور البطل!.

أعلـن روبـرت آيڤانس في أواخر نيسـان/ أبريل، أي بعد أكثر من شـهر من عـرض الفيلـم، عن رغبته بأن يتولى كوپولا العمل فـي الجزء الثاني من الفيلم قائـلاً: «أننـي حقيقة أريده أن يعمـل في الفيلم ولكن يبدو بأن مشـاريعاً أخرى تمنعه.»

والحقيقـة أن تلـك الفتـرة كانـت أكثـر مراحل حيـاة كوپولا غـزارة وثراء إذ سـارع حـال انتهائـه من العـرّاب لكتابة سـيناريو مأخوذ عن رواية سـكوت فيتزجيرالـد «غاتسـبي العظيـم»، ثم أنتج وأخـرج الفيلم الذي سـبق وأن كتب السـيناريو له بنفسـه قبـل أن ينشـغل بالعـرّاب وكان بعنـوان «المُحادثة "The Conversation" أدى جيـن هاكمـان دور البطولـة فيـه، ثـم أنـه كان المنتج المنفّذ لفيلم شـريكه ورفيق مشـواره جورج لوكاس "American Graffiti" الـذي سـرعان ما أصبح مـن أعلى الأفلام جنيـاً للأرباح في سـنة ١٩٧٣. كما أخـرج مسـرحية نويـل كـوارد "حيـوات خاصـة Private Lives" إضافة الى إخراجه النسخة الأوپرالية من مسرحية "زيارة السيدة العجوز".

أكدت الأرباح التي بدأت پارامونت تجنيها من الفيلم بما لم يسبق له مثيل، بـأن الفيلـم الناجح فنيّاً ناجح تجاريـاً، أو أن النجاح التجـاري صار يُفترض به أن يكون مقبولاً فنيّاً على الأقل، وذلك ما زاد تمسـكهم بكوپولا وأن يتشـبثوا بصنّـاع العمـل الأصليين لأنهـم الوحيدين الذيـن بإمكانهـم أن يصنعوا تحفة فنيّـة تُرضي الجمهور الـذي ما عادوا يفهمونه فقاطع منتجاتهم السـينمائية من قبل، وها هم صنّاع هذا الفيلم قد توصّلوا لخلطة سـحريّة جديدة أعادت صلة السـينما بجمهورهـا، وصارت تدرّ عليهم أرباحها مـن جديد بعد يأس، فلمَ لا يستثمرونها ويستثمرون في صُنّاعها؟

ولم يكن قبول ماريّو بوزو كافياً.

كما لم يكن رفض آل رودي ذا أهميّة، خاصّة وأنهم يعون هذه المرّة بأن ميزانيّة الفيلم الجديد ستكون مرتفعة جداً، إلا أن وارداته ستكون مضمونة ولكن بشرط: أن يكون فرانسس كوپولا على رأس المشروع. لذا صار عليهم استمالة كوپولا للعمل بأي ثمن.

وكان كوپولا، من جانبه، يشعر بأنه قد أهين كثيراً من قبل الشركة ككاتب سيناريو ومخرج وفنّان، وما زالت الطريقة التي عومل بها طريّة في ذاكرته ولا يُعقل بأن يرضى بأن يُسلّم رقبته لهم هذه المرّة، وبعد كل هذا النجاح المُتحقق والمُرتقب، ويعود للعمل معهم وكأن شيئاً لم يكن!

لم يذكر كوپولا بالفصل الخاص به بأنه واجه رفضاً قاطعاً وشروطاً مجحفة بحقه وحق براندو لقاء الموافقة على تأدية الأخير دور ڤيتو كورليوني، إذ رفض رئيس پارامونت ستوديو ستانلي جاف حتى مجرّد الحديث عن مشاركة براندو بالفيلم، وعندما واجهه كوپولا معلناً بأن لا أحد يصلح لتأدية الدور غير براندو كاد ستانلي أن يطرده من العمل بالفيلم. يقول كوپولا: "تمدّدت على أرض مكتبه كالمحتضر وقلتُ كيفَ لي أن أحترم نفسي كمخرج وأنت ترفض حتى السماح لي بنطق اسم الممثل الذي أريد منه أن يؤدي أهم دور في الفيلم!"

عندها تساهل رئيس شركة پارامونت قليلاً ووضع ثلاثة شروط لعمل براندو في الفيلم:

أولاً: أن يؤدي الدور بالمجان. (فقد سبق لبراندو أن تعامل بنزق ولا أبالية واستهتار كلّف الشركة أموالاً طائلة في أفلام لم تسدّد كلفة إنتاجها، كما كان يلوي ذراع الشركات المنتجة حال التعاقد معه فيطرد من يشاء ويتلاعب بالسيناريو وفق ما يريد.

ثانياً: أن يقوم بتجربة أداء ليثبت جدارته بتأدية الدور.

وثالثاً: ألا يؤخر العمل في الفيلم ساعة واحدة، وأن يودع مبلغ خمسة ملايين دولار من ماله الخاص لضمان تنفيذه لهذه الشروط!

لذلـك سـارع كوپـو لا بعـرض تجربـة أداء برانـدو لعرضها علـى "الرأس الكبيـرة" بلودهـورن، مالك الشـركة، الذي أخـذَ بأداء برانـدو فأعطى كوپو لا الضـوء الأخضـر للتعاقد مع برانـدو مما أسـقط مُعظم الشـروط. ورغم ذلك انتهى الأمر بأن يتلقّى براندو ١٢٠ ألف دولار فقط على واحد من أهم الأدوار التي مُثلت في تاريخ السينما!

مارلون براندوا الذي لا يُصدّق: كما هو في الواقع (سـنة ١٩٧٣، وكما هو في «العرّاب» في العام الذي سبقه.

ويبدو أن براندو سرعان ما ردّ لكوپو لا فضله إذ حيكت مؤامرة لطرد كوپو لا وآل پاتشينو في الربع الأول من العمل في الفيلم إذ ادّعى العاملون على مونتاج الفيلم بأن كوپو لا لـم يصوّر لقطات كافية ولائقة للخروج بنسخة نهائية مقبولة، إذ لـم يُصور لقطـات قريبة وواضحة، وكانت الظلمة تكتنف مُعظم المشـاهد. كان ذلك أشـبه بانقـلاب أبيض، لو تحقّق لأختلف أسـلوب الفيلم تماماً ولما أصبح العرّاب الذي نعرفه. وكاد ذلك الانقلاب أن ينجح لو لا تمسّـك مارلون براندو بكوپو لا وپاتشينو، وتهديده بالانسحاب من العمل إذا ما جرى طردهما، مما دفع بوب برات لمراجعة المشاهد التي تم إنجازها وإجازتها.

ولكـن ذلـك لم يمنع أجـواء الريبة والشـك التي خلّفت أكثـر من جرح في نفـس كوپـو لا وخرج منها منتصراً، ومـا نجاح الفيلم نقدياً وتجاريّاً إلا شـهادة على انتصاره.

وكان كوپو لا يعي قيمة ما أنجزه، والذي حوّل كل من سـاهم فيه الى نجم، تتجه نحوه الأنظار، فكيف وهو الخالق الرئيسي له؟

دخلـت پارامونت فـي مفاوضات مع كوپو لا وفي ذهـن مدرائها أن يضعوا أمامه صكّاً مفتوحاً. وعندما سألوه: ما هو الثمن الذي تطلبه لعمل الجزء الثاني من الفيلم أجابهم:

«دعوني أخبركم ما هو الثمن الذي أطلبه منكم لكي أوافق على العمل على الجزء الثاني من الفيلم» قال لهم كوپو لا: «أن تكفلوا لي حرية أن أفعل ما اشاء

وكما أشاء في الفيلم. هذا هو ثمني».

وكان له ما أراد.

وكانت تلك بمثابة الشرارة. فقد لقّن الفيلم الأول من العرّاب هوليوود درساً مفاده أن المخرج والكاتب هما صنّاع الفيلم الحقيقيين وليس مدراء الستديوهات والمنتجين.

ذلك ما حدث في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية إذ دُمرت الآلة الإنتاجية لصناعة الأفلام بفعل الحرب، ومع ذلك صنع المخرجون أفلاماً بلا ميزانية ولا ستديوهات، بل وبلا ممثلين محترفين أصلاً كما فعل ڤيتوريو دي سيكا في «سارق الدرّاجة» (١٩٤٨) الذي أنجب الواقعية الإيطالية، واقعيّة ڤيسكونتي، روسلليني، فلليني، وأنطونيوني وغيرهم. وذلك ايضاً ما حدث في فرنسا في الموجة السينمائية الجديدة على يد جان لوك غودار، فرانسوا تروفو وكلود شابرول، وقد آن الأوان لهوليوود أن تعترف بأن الموجة قد وصلتها أخيراً، فها هم مجموعة من المخرجين الشباب، معظمهم درس السينما وتعلّم تقنياتها ومدارسها وموجاتها، تاريخها وتحولاتها، ثم أن هؤلاء المخرجين هم الأقرب الى الجمهور الحالي، الجمهور المعاصر الذي خرج من فوضى الستينات، ثوراتها وصرعاتها وتمرداتها. فما لم تكن ستديوهات هوليوود استوعبته، وما لم تتمكن من مجاراته بما يزيد على عقد كامل، هو أن المشاهد قد تغيّر خاصّة بعد أن شهد على شاشات التلفزيون مقتل رئيس الولايات المتحدة (جون كينيدي) في بثّ حي على الشاشة الفضّية، ورأوا بأم أعينهم السيدة الأولى تزحف على ظهر السيارة التي اغتيل بها زوجها بحثاً عن مخبأ من عين القنّاص الذي يراها ولا تراه. وما تبع ذلك من اغتيال (مالكولم أكس) ١٩٦٥ (مارتن لوثر كينغ جونيور) والمرشّح للرئاسة (روبرت كينيدي) في العام ذاته ١٩٦٨، بينما كانت هوليوود مُنشغلة بتصوير أفلام موسيقيّة وملحميّة عن أبطال اسطوريين!

صار الواقع الأميركي، الذي يُطل عليه المشاهد من شاشة التلفزيون، أكثر

إثارة وغموضاً، فصار لزاماً على السينما أن تُلامس هذا الواقع ولا تنأى بعيداً عنه، وإنما على العكس، صار لزاماً عليها أن تستثمره، وتدخل كعنصر مؤثر فيه كما فعلت الصحافة آنذاك التي وسّعت دورها عبر تغطيتها للحركات المُناهضة لحرب ڤيتنام، احتجاجات السود ومطالبتهم بالحقوق المدنية، وتمرّدات الشباب التي مثلت امتداداً لقريناتها في فرنسا وأوروبا فيما عُرِفَ «بالثورة الاجتماعية لتدمير البُنى التقليدية للمجتمع» آنذاك.

فقد دخلت أميركا في أكثر من نفق، وآن الأوان لسينماها أن تساهم في رحلة البحث في الضمير الأميركي، رحلة اكتشاف ذاتها، كيف تشكّلت، وما هو دور العنف فيها، وما هي العناصر التي ساهمت في تكوين جيناتها وشخصيتها.

كما كشف العرّاب «لتجّار هوليوود» بأن هنالك أرباحاً يمكن وضع ما يفيض منها في البنوك من السينما كفن- وهو الذي طالما كانت تتطيّر منه- وأن الكاتب البائس والمخرج أشعث الشعر، غريب الأطوار، هما صُناع الفيلم الحقيقيون، وهم مَن يمكن أن يصنعوا لهم أفلاماً بتكاليف أقل وأرباح أكثر، وليس المُنتجون بحقائبهم السامسونايت وبدلاتهم الأنيقة، وبميزانيّات الأفلام الخرافيّة التي يتبنّون انتاجها فلا تحقق مردوداً كافياً لما صُرفت عليها من أموال. ذلك ما جعل الأستديوهات تضع ثقتها بمارتن سكورسيزي، وودي آلن، برايان دي پالما، ميلوش فورمان، رومان پولانسكي، أوليڤر ستون، مايكل شيمينو، وغيرهم في الموجة التي أطلقَ عليها: هوليوود الجديدة The New Hollywood وقد كان للعرّاب ولكوپولا دوراً هاماً في "كسب" هذه الثقة كما سيكون له دور آخر في "نزعها" فيما بعد!

تحقّق لكوپولا ما أراد، فمُنحَ الضوء الأخضر والصلاحيات المطلقة بكل ما يتعلّق بالفيلم، ووقّع العقد لكتابة العمل (بصحبة بوزو) ولإنتاجه واخراجه. فما الذي سيفعله بكل هذه السلطة المُطلقة على عمل يرنوا إليه الملايين من القرّاء والمشاهدين وصُنّاع السينما على حدّ سواء؟

"كنتُ مأخوذاً بفكرة فيلم أحقق من خلاله الانتقال الحرّ في الزمن" يقول

كوپولا: "فيلم أتمكن فيه من تقديم الحكاية باتجاهين: ما يحدث الآن وفيما بعد؛ أي أحداثاً تجري في الحاضر ولا ندري ما الذي تخبئه لنا في المستقبل، تتزامن مع ما جرى في الماضي؛ كيف كانت حياة ڤيتو كورليوني في صقلية، وما جرى له في إيطاليا، وصولاً إلى هجرته إلى أميركا وتأسيسه لعائلته الصغيرة (الزوجة والأبناء)، وعائلته الكبيرة بعد خوضه في عالم الجريمة المنظمة. أي إننا سنشاهد العائلة في مراحل تأسيسها (على يد الأب)، ومن ثم قيادة الابن (مايكل كورليوني) بحملته العنيفة لتفكيكها تمهيداً لغسل أموالها، وشرعنة ثرواتها بتحولها من الأعمال السرية إلى الاستثمارات الشرعية والمعلنة وإن تحقق ذلك بوسائل غير شرعيّة."

وكان ذلك تحديه الأكبر.

وقد عارض الكثيرون هذه الفكرة، ولولا شرط كوپولا على پارامونت بأن يصنع الفيلم وفق رؤيته الخاصّة دون تدخل من أحد لما سمحوا له بعمل ذلك. وقد تلقى كوپولا تحذيرات حتى من المخرجين السينمائيين من أصدقائه وأقرانه وأقرب المقرّبين منه. فقد كانت تلك مغامرة لم يجرؤ مخرج في هوليوود على القيام بها قبل كوپولا في ذلك الحين. فيذكر مثلاً "صديقي جورج لوكاس حذّرني مرّة: فرانسس؛ لديك هنا فيلمان ولا مفرّ لك غير التخلّص من أحدهما، لا يمكن بأي شكل من الأشكال جمع هذين الفيلمين معاً في فيلم واحد'. إلا أن شعوراً داخلياً كان يهتف بي قائلاً بأني لو نجحت في ذلك لحققت فيلماً رائعاً".

يواصل كوپولا ليربط الوثاق ما بين الفيلمين كما يراهما: "مع نهاية الفيلم الأول لم أشعر بأن حكاية العرّاب قد اكتملت أبداً، فهذه المرّة خطّطت فعلاً لأن أدمّر هذه العائلة عن الشكل الذي رأيناه فيها سابقاً. إلا أني أردت تدميرها بشكل أكثر عمقاً وايحاءً بتفكيكها من الداخل. في الحقيقة انني أردت أن أعاقب مايكل، بشكل يمكن تحسّسه ولكن يصعب تمييزه، لذلك جعلته يشيخ مبكراً كمَن أصيب بداء السفلس، حاله في ذلك حال دوريان غراي في

رواية أوسكار وايلد الشهيرة. داء مايكل، ومأزقه الخطير هو العائلة التي ورث تاريخها الإجرامي كله، ذلك هو مأزقه الذي لا يُحسدُ عليه."

"عندما شارفنا على نهاية الفيلم الأول وجدنا مايكل، ذلك الشاب الوسيم، الواعد، المثالي بنظرته الثاقبة، ذلك الرجل الموهوب الذي يُفترض بأنه ينتظره مستقبل مشرق في هذا العالم، وقد تحوّل إلى شخص بارد، انطوائي، وحش كاسر، عاجز عن الحب، أقفل على نفسه حتى عن أقرب الناس إليه: زوجته. هل قدمناه بما يَفي كل هذه التوصيفات في الفيلم الأول؟ لا أظن، لذلك لن يكون الفيلم القادم مُلحقاً بالفيلم الأول، وإنما يجعله امتداداً صادقاً له."

"وكما سبق لي أن قلت مراراً بأني لا أعتبر العرّاب يحكي عن عائلة من المافيا بقدر ما يحكي عن أي سُلالة ملكيّة في العصور الوسطى، أو كما يحكي عن عائلة كينيدي أو روتشيلد، يحكي عن سُلالة عائلة وقد انساقت مع ضرورات العصر والبلد الذي تحيا فيه وقوانينهما.

كما إنه عن السلطة وكيفيّة تداولها."

عملَ بوزو مع كوپولا كل على حدة ولكن بانسجام تام لكتابة الفيلم- كما فعلا في الفيلم الأول، وقد استعانا بالرواية الأصلية- فيما يتعلّق بحياة ڤيتو كورليوني خاصّة- وأضافوا الكثير للجزء الخاص بالابن (مايكل) كاستثمار أموال الأسرة في كوبا، خيانة أخيه الفريدو، وتحقيقات الكونغرس الأميركي مع مايكل وأعضاء أسر المافيا التي تم استيحائها من بعض الوقائع التي جرت في ١٩٥٨-١٩٥٩، أما الفلاش باك (أحداث الماضي) فقد غطت محطّات من حياة الأب في الربع الأول من القرن العشرين.

ما أن انتهى بوزو وكوپولا من كتابة السيناريو حتى تولّد السؤال لدى كل من قرأه أو سمع به: مَن سيؤدي دور ڤيتو كورليوني الشاب؟

ليجيب كوپولا دون أن تطرف له عين: "روبرت دي نيرو طبعاً!"

يقول كوپولا: "عندما كنتُ أهيء لكتابة الفيلم الثاني كان يتراءى لي وجه روبرت دي نيرو ولا أحد غيره. فهو الأقرب لڤيتو كورليوني، ليس مقارنة أو

لوجه شبه ما بينه وبين براندو، وإنما هو يشبه الشخصيّة تماماً، فقد بدا لي دي نيرو واحداً من عائلة كورليوني، فلمَ لا يكون الأب في شبابه مثلاً؟"

وقّع كوپولا العقد مع دي نيرو دون أن يُرشح أو يفكّر بمنافس له، وحتى دون اختبار أداء، وهو ما لم يفعله كوپولا حتى مع مارلون براندو في الفيلم الأول!

ولعلّ من غرائب الأقدار أن دي نيرو سبق له وأن خضع لتجارب أداء ثلاث شخصيّات في العرّاب الأول: شخصيّة مايكل، وراحت لآل پاتشينو، شخصيّة سوني كورليوني، وذهبت إلى جيمس كان، وشخصيّة پولي غاتو (السائق الذي يخون دون كورليوني مما يمهد لعملية محاولة اغتياله) وراحت لممثل مغمور.

ولو قُيض لدي نيرو أن يلعب أيّ من هذه الشخصيات، لما توفرت له الفرصة للعب واحدٍ من أكثر الأدوار المهمة في حياته.

هكذا تجمّع العمالقة الثلاثة في فيلم واحد: دي نيرو، پاتشينو وروح مارلون براندو التي كانت ذكراه تطوف في معظم مشاهد الفيلم. براندو الذي كان، حتى آخر لحظة، يُتوقع ظهوره ليشارك بتأدية المشهد الأخير في الفيلم حين يلتم شمل العائلة كما كانت قبل تشتتها، يومَ كان معظم أفرادها في ريعان شبابهم، وقد هيأوا حفلة عيد ميلاد مفاجئة للاحتفال بأبيهم. ولمّا تبيّن بأن مارلون براندو لن يحضر لتجسيد المشهد أبداً حوّر كوپولا المشهد إذ جعل أحدهم يهتف موحياً بحضور الأب، ليتقاطر الأبناء خارجين لاستقباله، بينما يبقى مايكل جالساً أمام طاولة الطعام وحيداً يعبّ الأنفاس من دخان سيجارته.

ذلك ما أكد الإحساس الدائم بحضور الأب، العرّاب الأكبر، الشبح الذي ترسّخ بهيئة مارلون براندو وحشرجات صوته وأدائه الذي لا يمكن نسيانه أو محوه من ذاكرة مشاهديه.

بدأ تصوير الفيلم في أواخر ١٩٧٣، واستمر حتى النصف الأول من ١٩٧٤ لكي يصبح جاهزاً للعرض في الوقت الذي أعلن عنه: عطلة أعياد الميلاد.

ومضى كل شيء كما خُطط له ولم يبقَ لموعد العرض الأول في نيويورك غير اسبوعين عندما تلقّى العاملون في الفيلم الأنباء السيئة. فقد عُرض الفيلم على جمهور تم انتقاؤه ليمُثل معظم شرائح المجتمع في عرض تجريبي في سان دييغو بكاليفورنيا، وأعلن غضبه واستياءه وعدم رضاه على الفيلم أثناء وحال الانتهاء من مشاهدته. أما السبب الجوهري فكان: الانتقالات السريعة في الزمن التي قطعت حبل المُشاهدة قبل أن يغوص المشاهدون ويتماهوا مع الحدث والشخصيات. كان القطع مزعجاً ومتكرّراً بما يزيد على العشرين مرّة مما أثقل على المشاهدين وشتّت انتباههم.

سرعان ما دعا بوب آيفانس لتشكيل خليّة أزمة بقيادة كوپولا، لتلافي المشكلة. واستقرّ الرأي على تقليل عدد الانتقالات بما لا يخلّ أو يؤثر على وحدة الأحداث والمشاهد. هكذا وبدلاً من الاحتفال بإنجاز فيلمه، عاد كوپولا إلى غرفة المونتاج وتمكن من تقليل عدد الانتقالات إلى ١١ انتقاله طويلة، وأربع انتقالات قصيرة أقرب للفلاش.

وصارت تلك هي النسخة المُعتمدة التي عُرضت في صالات السينما بدءاً من ديسمبر ١٩٧٤، النسخة التي نالت سبع جوائز أوسكار، ثلاثة منها، على الأقل، راحت لكوپولا ومنها جائزة أفضل سيناريو (تقاسمها مع بوزو)، وأفضل مخرج، وجائزة أفضل فيلم طبعاً.

سُئلّ كوپولا عن شعوره الآن، بعد أن أنجز الجزء الثاني من العرّاب، فكان ردّه: «لولا الجزء الثاني لبقي العرّاب الأول نصف فيلم!»

وذلك ما يثير السؤال الآن، فاذا ما اكتمل العرّاب بهذين الفيلمين، فهل هنالك ضرورة حقيقيّة ومُلحّة لصنع جزء ثالث منه؟

لا يُمكن الإجابة على هذا السؤال دون تتبّع السيرة الشخصيّة والإبداعية لفرانسس فورد كوپولا ذاته وما آلت إليه سينما المخرج ب "طبعتها» الاميركية.

ولعلّ في الكيفيّة التي صنع فيها كوپولا فيلمه القادم «القيامة الآن» حكاية تستحق أن تُروى.

في جلسة ضمّت كوبولا، ستيفن سبيلبرغ، جورج لوكاس وصديقهما الرابع الكاتب والمخرج السينمائي جون ميليوس اقترحوا على الأخير أن يكتب سيناريو مأخوذاً من رواية جوزيف كونراد الشهيرة «قلب الظلام» بعد تحويل أحداثها لتجري أثناء حرب ڤيتنام. كانوا يعرفون غرام ميليوس بالرواية التي قرأها في مراهقته ومحاولته استلهامها لكتابة سيناريو أيام الجامعة. كتب ميليوس السيناريو مستوحياً ما تبقّى في نفسه بعد قراءته للرواية في مراهقته دون أن يعود إلى قراءتها مرّة أخرى:

«هكذا كتبت السيناريو وكأني أستوحي أجواءها ليس من الكتاب ذاته وإنما من حلم».

أكمله بعد أشهر وسلّمه لكوبولا الذي اشتراه ب١٥ ألف دولار واتفقا أن يدفع له ١٠ آلاف أخرى حال الموافقة على النسخة النهائية منه، على أمل أن يخرجه سبيلبرغ، ولكن سبيلبرغ انشغل بتصوير فيلمه «جوس» آنذاك، فعرضه كوبولا على لوكاس ليخرجه، إلا ان لوكاس اعتذر لأنه وقّع عقداً لتصوير «حرب الكواكب "Star Wars". أعلن كوبولا للوكاس استهجانه:

"تترك سيناريو عظيم كهذا عن حرب ڤيتنام لتُخرج فيلماً خرافياً للأطفال!"

هكذا، في تحدٍ مع صديقيه، قرّر كوبولا أن يتولى إخراج الفيلم بنفسه.

أختار كوبولا غابة فيليبينية نائية لتشابهها مع غابات ڤيتنام (تبعد سبع ساعات بالطائرة عن العاصمة مانيلا) لتصبح الموقع الرئيسي للتصوير وما أن شيدوا بعض المباني المطلوبة حتى مرّت عاصفة لا لتدمر ما بنوه فقط، وإنما لتدمر أشجار الغابة ذاتها، فقرروا نقل التصوير إلى مناطق أبعد.

تعرّض مارتن شين، بطل الفيلم، إلى نوبة قلبية بسبب صعوبة الطقس وطول ساعات التصوير وإعادة تصوير المشاهد ذاتها، أقعدته في المستشفى لستة أشهر.

وبينما كان طاقم التصوير والعاملين في الفيلم هناك، سُرقت رواتبهم من الخزينة قبل استلامها بساعات.

وفي إحـدى الليالي، دخلت إليانور كوپولا، زوجة المخرج عليه قادمة من سـان فرانسـسـكو لتمسـك زوجها مُتلبّسـاً في علاقة مع إحدى مساعداته، مما أوقف التصوير عدّة مرّات ليتفرّغ لطلب مغفرتها.

ثـم حلّـت كارثـة أخرى عندمـا وصل مارلـون برانـدو الى موقـع التصوير ليكتشف كوپولا بأن وزن براندو قد تضاعف مرّتين على الأقل ولم يعُد صالحاً للدور الذي تلقّى عنه أعلى أجر لممثل في دور مساعد بالتاريخ.

أطلقـت صحـف النميمـة علـى برانـدو لقـب: الولايـة الأميركيـة الثالثـة والخمسون" كناية عن وزنه!

وكان العقـد الذي أبرمَ معه للتمثيل في هذا الفيلم من أكثر العقود غرابة، إذ نصّ عقده على أن يتلقّى أجراً قدره مليون دولاراً أسبوعياً!

لم يمثّل براندو أدواراً مهمّة ورئيسيّة بعدها، وظلّ أداؤه لدور ڤيتو كورليوني هو العلامة الأكثر تميّزاً في تاريخه، حتى وفاته سنة ٢٠٠٤

حـلاً لـكل هذه الاشـكاليات اضطـر كوپـولا أن يقتصر علـى تصوير وجه براندو فقط، وجعله يرتدي ملابس سـوداء، ويصوّر في الظلمة فقط، ليسـتعين ببديل عند تصوير جسمه كاملاً.

مـع كلّ ذلـك قفزت ميزانيـة الفيلم من سـتة ملايين إلى ٣١ مليـون دولاراً وكوپـولا ضائع يبحـث عن نهاية للفيلـم الذي أعيدت كتابتـه أكثر من ١٧ مرّة. تلـك النهاية التي خطرت علـى باله بالصدفة أثناء قراءته لكتاب فريزر «الغصن الذهبي» بينما كان على متن إحدى الطائرات عائداً إلى سـان فرانسيسكو. وقد اسـتوحاها من ذكر فريزر لبعض القبائل البدائية التي تؤمن بأن مَن يقتل ملكها أو معبودهـا يحل محلّه وعليهـم أن يتبعون قاتله، فإن لم يكـن قوياً بما يكفي، وعلى حق لما تمكّن من قتله وهزيمته أساساً.

عُـرض الفيلم في الخامس عشـر من آب/ أغسـطس ١٩٧٩ ونال إعجاب النقاد واستحسـان المغرمين بالسـينما، ولكنه أفقد سـتديوهات السـينما الثقة ليس بسينما فرانسس فورد كوپولا فقط، وإنما بسينما المخرج بشكل عام.

لا يمكـن هنـا اغفـال دور مايـكل شـيمينو بنزع هـذه الثقة، فبعـد أن أذهل الجميع: جمهـوراً ونُقـاداً ومنتجين فـي فيلمه «صائـد الغـزلان» ١٩٧٨، قاد شيمينو أكبر كارثة حلّت على سينما المخرج في أميركا بما عُرف عنه باستهتاره عندما كان يصل إلى موقع التصويـر غير قادر على الوقوف لكثرة ما تناوله من حشيش، فيظل يدور حول نفسـه آمراً ببناء سـتديو مختلف عما أمر به من قبل لأنه لا لم يعد يتناسـب مع ما يراه الآن، يُعيد تصوير المشـاهد بلا داعٍ وإلى ما لا نهايـة. حتى قفزت ميزانية الفيلم مـن ١١ مليون إلى ٤٤ مليون دولار، على فيلم «بوّابة الجنّة "Heaven's Gate" الذي دقّ آخر مسـمار في نعش "سـينما المخرج" في أميركا في تلك الحقبة.

سجّل "القيامة الآن" نهاية عصر كوپولا الذهبي، إذ سرعان ما مني بخسارة فادحـة عنـد إنتاجه وإخراجه فيلمه الذي جاء بعـده "واحد من القلب" ١٩٨٢ الـذي تجـاوزت ميزانيته ٢٦ مليـون دولار منها الملايين مـن الدولارات التي صرفهـا على سـتديوهات بناها على حسـابه على أن أمل أن يسـتقلّ تماماً عن هوليوود وسـتديوهاتها، ويحقق حلمه بالاستقلال التام عنها كما خطّط عندما كان فـي ريعـان شـبابه، فيسـتثمرها بتصوير أفلامه القادمة ويوسـع بها شـركته "زويتروپ Zoetrope". إلا أن الفيلم لـم يحققّ إيرادات أكثر من ٦٣٦ ألف دولار فقط.

فأضطر لبيع شـركته والأراضي المحيطة بها ليُسـدد بعضـاً من الديون التي ظلّت معلّقة في رقبته، وجاهد بالعمل لمدّة سـت سـنوات، ظلّ خلالها ينهض ليكبـو، وينجـح فنيّاً في فيلم (كما حدث مع "نادي القطن" الذي شـاركه بوزو في كتابته) ليفشـل تجاريّـاً، وصعقه مقتل ابنه جيان-كارلـو كوپولا في حادث مروّع أثناء سـباق للزوارق سـنة ١٩٨٦، وهو لـم يتجاوز الثانية والعشـرين من عمـره، وبعـد ذلك بعامين وافق على قبول عـرض پارامونت بعمل فيلم جديد عن العرّاب يكتبه برفقة زميله، خالق العرّاب الأول، ماريو بوزو.

ولـم يكن لديهما الكثير لإضافته، فقـد اكتمل العرّاب بالفيلم الثاني، لذلك

بـدا الفيلـم الأخير الـذي عُرض في ٢٠ ديسـمبير ١٩٩٠- باسـم العرّاب (٣) أكثر من صفته، أكثر من ملامحه وميّزاته. وقد أعترف كوپولا لاحقاً، بالشـريط الصوتـي الذي أرفق بالفيلم عند نزوله على DVD بأنه لولا خسـارته الفادحة والديـون التي خـرج بها نتيجة انتاجه "واحد من القلـب" قبل ثمانية أعوام من ذلك لما أنتج الجـزء الجديد. وإنهما -كوپولا وبوزو- إقترحا على پارامونت ستديو بأن يكون عنوانه "موت مايكل كورليوني" ليفصلانه عن العرّاب الأول والثانـي ولكنهمـا لم يلقيـا أذناً صاغية من الشـركة التي كانـت تريد أن تضمن أرباحها بربط هذا الفيلم الغريب والتائه مع العرّاب الأولي الذي ما زال أصداء نجاحه تطرق الأسماع، وما زال حيّاً رغم تغيّر الواقع والسينما وتتابع الأجيال.

كلّف الفيلم ٥٤ مليوناً وجلب ١٣٦ مليوناً. رُشّح لسبع جوائز أوسكار ولم ينل أي منها. وأرجع الكثير من النقاد فشله بسبب إسناد دور رئيسي، دور ماري كورليوني إلى إبنة كوپولا صوفيا بعد اسـتبعاد كل من: جوليا روبرتس، مادونا و وينونا وايدر.

سيوظّف كوپولا حادثة مقتل إبنه جيو في الفيلم الذي أخرجه سنة ٢٠١١، ولعلّـه أعاد صياغة المشـهد ما قبل الأخير في هذا الفيلـم "العرّاب ٣" وجعل ابنتـه، صوفيـا كوپولا، تُصـاب برصاصة كانت تسـتهدف أبيها فـي الفيلم "آل پاتيشـنو" أو مايكل كورليوني، ليُعبر بها عن مصابه، خاصّة في صرخة پاتشينو التي استطالت بلا صوت وكأنها صرخة كوپولا وهو يتلقّى نبأ مقتل ابنه جيان- كارلو كما لو جرى في الواقع.

والملاحظة أن كوپولا قد وظّف أكثر من قريب له في الأفلام التي أخرجها: فقد مثلت شقيقته (تاليا شير) دور ابنة دون كورليوني في الأفلام الثلاثة. ساهم والده (كارماين كوپولا) بوضع موسـيقى العرّاب منذ الفيلم الأول. كما أعطى فرصتيـن لابـن أخيـه (نيكـولاس كوپـولا) للتمثيل في أفـلام أخـرى له حتى ثبّـت قدميه ونصحه بتغيير اسـمه، كي لا يُحسـب عليه، فعُرف فيما بعد باسـم (نيكـولاس كايـج). ولكن الطامـة الكبرى جاءت مـع (صوفيا كوپـولا) التي

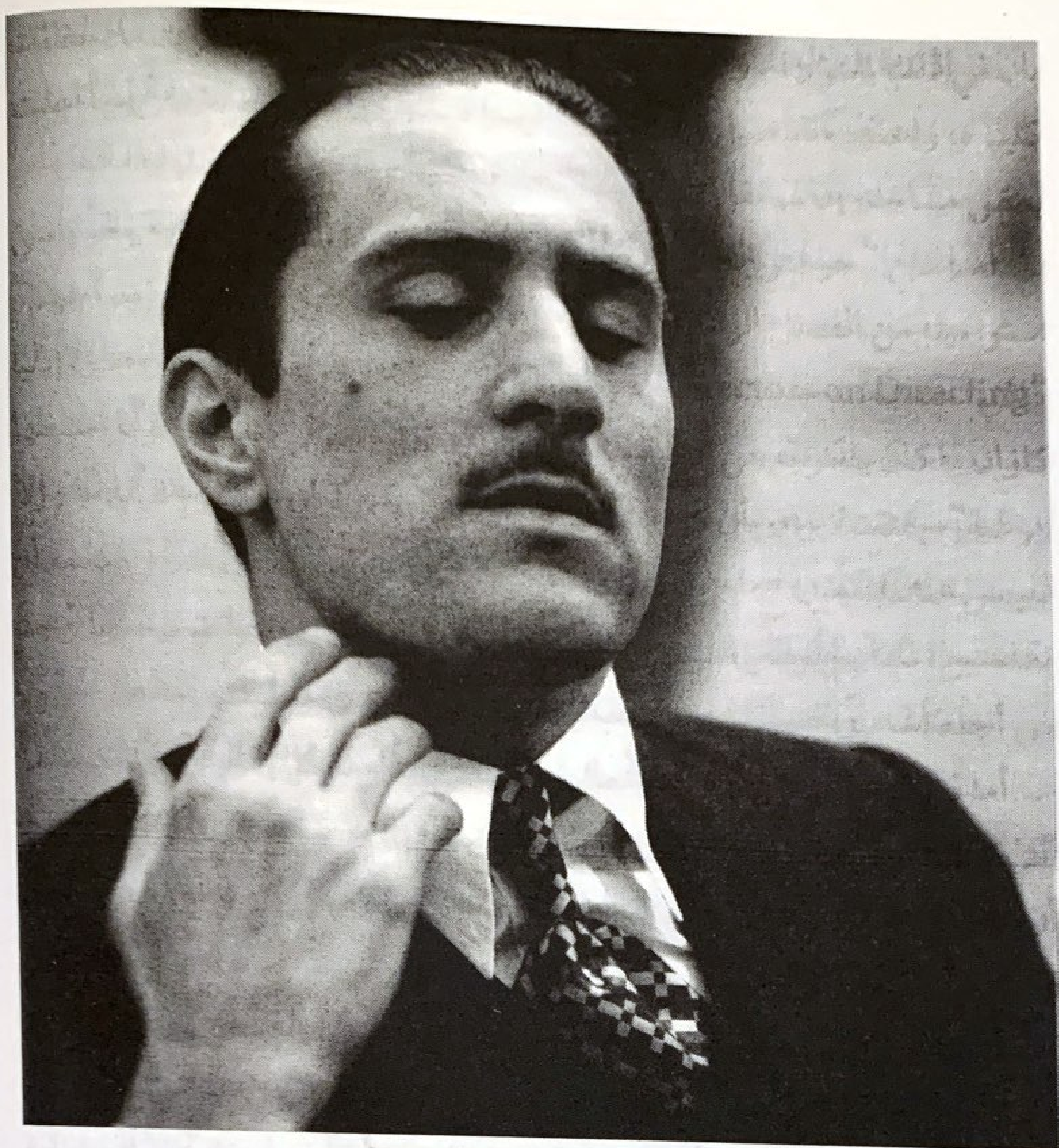
سرعان ما فازت على دورها هذا بجائزتين Golden Raspberry Award: جائزة أسوأ ممثلة مساعدة، وجائزة اسوأ ممثلة واعدة.

وهذا ما يدفع للاعتقاد بأن ثيمة العرّاب القائمة على تغليب "العائلة" على "الوطن" قد أثرت في كوبولا للحد الذي صار فيه يُغلّب "العائلة" على "الفن".

وإذا ما عدنا مرّة أخرى إلى ثيمة العرّاب الرئيسية: تغليب "العائلة" على "الوطن"، والسعي لتحقيق مصالح "العائلة" حتى لو كانت ضد مصلحة "الوطن"، فسنلاحظ بأن العرّاب لم يكن يساير جوهر حركات التمرّد التي ظهرت في الستينات وتواصلت حتى مطلع السبعينيات- ومنها ظاهرة الهيپيز طبعاً- إذ كانت انطلاقتها وشعاراتها كلها للتخلّص من كل أشكال السلطة، سلطة العائلة وسلطة الدول، لذا فان العرّاب -من هذا المنظور- كان يمشي عكس التيّار آنذاك، إلا إنه بالتالي خرج هو المنُتصر. فها هي سلطات الأوطان، بل الأوطان ذاتها، تتفسّخ الواحدة بعد الأخرى لتنتصر سلطة العائلة والقبيلة والطائفة واللون والأقليّة على حساب السلطة التي كانت تُمسك بزمام الجميع تحت سمائها!

ولعلّ من المفارقات التي كشفها العرّاب مثلاً: أن صدّام حسين أعلن أكثر من مرّة، في أكثر من لقاء مع شبكات تلفزيون أميركيّة بأن العرّاب هو فيلمه المُفضّل، دون أن يُشير للزاوية التي جعلته يُفضل هذا الفيلم. هل لأنه تعامل معه باعتباره مشاهداً عادياً أم لأنه طرح إشكاليّة "العائلة/ الوطن"؟ أم لأنه -أي صدام- لم يكن يُعاني من معضلة مايكل كورليوني التي خيّرته إما العائلة أو الوطن، فاختار العائلة وراح يدفع ثمن خياراته، بينما وجدَ صدّام الحل ببساطة شديدة ومن زمان، منذ أن توّج نفسه "ربّاً للعائلة" التي تملّكت "الوطن" بناسه وأشجاره وأنهاره وكلّ ما فيه!

واصل كوپولا مشواره السينمائي، وأخرج ما يربو على الستة أفلام، كان آخرها "نظرة أو رؤية من بعيد Distant Vision"(٢٠١٥) جرّب فيه ما أسماه



"سينما الواقع" وهي أقرب ما يكون إلى "تلفزيون الواقع".

أما ماريّو بوزو فقد وفى بوعده الذي قطعه في تجربته التي دونها سنة ١٩٧٢، عن كيفية كتابته للعرّاب (الرواية والفيلم)، والتي ترجمناها في هذا الكتاب، وصار يُقلّل من ظهوره الإعلامي ويرفض حتى الترويج لرواياته الخمسة التي نشرها بعد العرّاب، وقد سبح بعضها في فضاء غير بعيد عنها.

لم يحتفظ بوعده بعدم خوض تجربة الكتابة للسينما، إذ كتب وشارك بكتابة أكثر من فيلم غير العرّاب بأجزائه الثلاثة و"نادي القطن" الذي أشرنا

إليه مع كوپولا، ومنها سلسلة أفلام سوپرمان الشهيرة بأجزائه الثلاثة.

أمـا نبوءته بأنه لن يتمكّن مـن كتابة رواية بحجم وقيمة وحيويّة العرّاب فقد تحقّقت، إذ لم تصل أي من رواياته لما وصلت إليه العرّاب رغم تحوّل بعضها إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية.

توفي بوزو إثر نوبة قلبية في ٢ تموز/ يوليو ١٩٩٩ في الثامنة والسبعين من العمر، وقد اعترف قبل أشـهر من وفاته، فـي لقاء نادر مع لاري كينغ، بأنه كان شـديد التأثر بديستويڤسـكي عندما كتب العرّاب، فصاغ عائلـة كورليوني كما صاغ ديستوڤسكي عائلة "الأخوة كارامازوف":

الأب القـوي الشـخصيّة، الابـن المتهـوّر، الابـن المتأمل (المتفلسـف)، والابـن طيب القلـب. أما الابـن الرابع فهو الابـن المُتبنّى الـذي يصبح بمثابة خادم للعائلة.



وفوق كلّ شيء، بدت مفارقة العرّاب الكبرى على رجال المافيا الحقيقيّين على أرض الواقع بعد مشـاهدتهم للفيلم الأول إذ صاروا يقلّدون مافيا الفيلم، أصواتهم ملابسـهم وحركاتهم، وأخذوا يستعيرون تقاليدهم من الفيلم بتقبيل أيدي زعمائهم التي صارت طقوسـاً شـبه مُلزمة في عمليّة تكشـف التفاعل ما بين الواقع والسـينما، والسـينما والواقع، وكأنهم يحقّقون مقولة الدبلوماسـي والمؤرخ الفرنسـي "أليكس دي توكيفيلي" الذي وصف الأمريكان في القرن التاسع عشر قائلاً:

"أن الخيال بالنسبة لهم مجرّد حقائق ما عليهم غير أن ينتظروا حدوثها".

وقـد حدثـت واحدة منها علـى الأقل، كما فـي رواية وفيلم العـرّاب، وما عليك سـوى التلفّت من حولك، وأنت تتجوّل في شـوارع نيويورك، لتراها أو تشعر بوجودها حتى بعد خمسين عاماً من تاريخ تخيّلها.

الفهرست

المقدمة	المترجم	٧
الفيلم الذي لم يرغب بإنتاجه أحد	هارلان ليبو	١١
المافيا تعترض!	جيري هانسن	٢٦
حكايتي مع العرّاب	ماريّو بوزو	٣٤
دفتر ملاحظاتي عن العرّاب	فرانسس فورد كوپولا	٦٢
العرّاب: التراجيديا المُلهمة	أنغوس فليتشر	٧٥
نصف قرن من العرّاب	جلال نعيم	٨٨

العرّاب
التراجيديا الملهمة

كان مُخططاً لفيلم العرّاب أن يوضع في خانة أفلام العصابات الرخيصة، ولكن انتهى به الأمر أن يقود ثورة سينمائية لم تشهد هوليوود مثلها من قبل.
«أنغوس فليتشر»

في هذا الكتاب قصّة شيقة ومؤثرة تستحق أن تروى، توازي قصّة «العرّاب» روايةً وفيلماً. إنها قصة الأفراد الذين اشتركوا في صناعة هذه التجربة الكبيرة. وهي قصة نستحق، نحن، كقرّاء أن نطّلع عليها ونقرأها، من خلال أقلام الأساسيين في هذه التجربة الكبيرة؛ مؤلف الرواية، المشارك في كتابة السيناريو، والمخرج والمنتج. الأوضاع والمفارقات التي وجد أعضاء هذا الفريق أنفسهم فيها، الى حدود الكوميديا السوداء. وكيف تحوّلت وتطوّرت هذه التجربة وما عنته بالنسبة للمشاركين فيها.
فصول هذا الكتاب تستحق التوقف والتأمل لكمّ الأحداث التي تحمل بعداً رمزياً وتاريخياً. وقد بذل معدّ الكتاب ومترجمه والمشارك في التأليف «جلال نعيم» جهداً واضحاً في منحنا صورة بانورامية شاملة عن العراب وأبطاله والظروف المحيطة بواحدٍ من الأفلام التي تعتبر اليوم من إيقونات السينما العالمية الخالدة.
الناشر

أن تبدأ.. هذا كل ما لديك

ISBN: 978-614-472-049-3



للنشر والتوزيع